中国文库
·艺术类·

中国书法史

清代卷

刘恒 著

江苏教育出版社

VISIT…

LANZAROTE Caliente.COM

中国文库

ISBN 978-7-5343-8661-9
9 787534 386619 >
定价：182.00元（全七册）

中国文库
艺 术 类

中国书法史

（清代卷）

刘 恒 著

江苏教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国书法史．清代卷/刘恒著．—南京：江苏教育出版社，2007.9

(中国文库)

ISBN 978-7-5343-8661-9

Ⅰ．中…　Ⅱ．刘…　Ⅲ．书法—美术史—中国—清代　Ⅳ．J292-09

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 155591 号

责任编辑：胡新群　徐金平

整体设计：翁　涌　李　梅

责任印制：董文权

《中国书法史》编撰工作委员会

顾　问：沈　鹏

主　任：张胜勇

副主任：朱关田

委　员：（按姓氏笔画顺序排列）

丛文俊　白谦慎　朱关田　华人德　刘　恒

刘　涛　张胜勇　徐宗文　黄　惇　曹宝麟

《中国书法史》各卷编撰分工

丛文俊　先秦·秦代卷

华人德　两汉卷

刘　涛　魏晋南北朝卷

朱关田　隋唐五代卷

曹宝麟　宋辽金卷

黄　惇　元明卷

刘　恒　清代卷

目 录

概　述／1

第一章　晚明书风的延续与碑学的滥觞／11
　　第一节　王铎与晚明书风的延续／12
　　第二节　傅山与遗民书家／28
　　第三节　清代前期的崇董书风／49
　　第四节　隶书中兴与碑学的萌芽／65

第二章　帖学与碑学的转换／85
　　第一节　清代的公私鉴藏与刻帖／86
　　第二节　清代中期的帖学书法／102
　　第三节　科举考试与“馆阁体”／121
　　第四节　“扬州八怪”／131
　　第五节　金石学、文字学的兴盛及其对碑学的推动／149
　　第六节　邓石如、伊秉绶与乾嘉时期的碑派书法／167

第三章　碑学的完善与发展／189
　　第一节　包世臣与碑学理论的完善／190

第二节 何绍基与碑派书法的发展/200
第三节 金石碑刻的搜访与鉴藏/222
第四节 生宣纸、长锋羊毫与碑派书法/235

第四章 碑派书法的鼎盛时期/245
第一节 碑学的总结与金石学的拓展/246
第二节 清末民初的书坛/259
第三节 篆、隶书法及篆刻的意义/282

第五章 清代的书法教育和域外影响/291
第一节 清代的书法教育/292
第二节 清代书法的域外影响/302

第六章 清代的书学/315
第一节 帖学观点的延续和转变/316
第二节 求新尚奇主张的出现及影响/335
第三节 碑学理论的建立与发展/344

附 录/359
清代书法史大事年表/359
主要参考文献/407

概　述

明崇祯十七年(1644)三月十九日,当崇祯皇帝在紫禁城外煤山自缢身亡的同时,李自成的大顺军攻进了北京城,明朝至此灭亡。四十多天后,李自成在受到明将吴三桂和满清联军的重创下,匆忙撤出了北京。随后,多尔衮率军进占北京,一个新的王朝——清朝开始了对全中国长达二百六十八年的统治。

清朝入关之初,全国大部分地区尚未稳定,清政府在大规模武力征服行动尚未停止的同时,立即采取了一系列建立和巩固统治的措施,其中包括吸收原明朝大量官员进入政府机构,并立即恢复了科举考试[①]。这些做法一方面是满清政权早在入关之前就已经开始采取的汉化变革措施的继续,同时也对安抚汉族知识分子,争取民众对新政权的认可和合作起到了相当大的作用。更为重要的是,清政权的这些措施,在客观上使得汉族文化传统及其形式在王朝更替的巨大社会变革过程中,基本没有受到大的破坏,而得以延续发展下去。

作为中国古代文人士大夫借以抒情达意的最常见的艺术形式，明清之际的书法艺术随着它的创作主体——文人士大夫与新政权的逐渐合作，呈现出平稳过渡的态势。因而在清政权建立以后的相当一段时期内，其主要书格仍然是明代书风的延续。

明代的书法风格基本上可以归纳为两条发展脉络：首先，从明初的“三宋”（宋克、宋广、宋璲）、“二沈”（沈度、沈粲）到中期以后的沈周、吴宽、文徵明、王宠等吴门书家，再到晚明的董其昌为一脉。其中二沈都因善书而深得皇帝赏识，在当时名声显赫。吴门诸子虽然在追求精致与典雅方面取得了明显成就，但从整体面貌看，基本上属于对宋、元书风的承袭。到了董其昌，这一派风格发展到极致。董氏以超人的敏悟加上刻苦的临习，将对传统的把握和个人情性的表现融合为一体，把宋、元以来文人书法的和谐优雅、轻松自然的审美理想表现得淋漓尽致。加上他官高寿长，交游广泛，遂成为继元代赵孟頫之后的又一座书法高峰。其艺术主张和作品风格对清代的书风产生了深远的影响。其次，明代初期以陈璧、张弼等为代表的狂草书风，到中期以后的祝允明、陈淳、徐渭达到一个高峰。其狂放不羁的个性和骇世惊俗的面目对传统的审美要求形成巨大的冲击。到晚明时期，在文人士大夫中间日益强烈的反对束缚、提倡个性的思潮影响下，出现了由张瑞图、黄道周、倪元璐、王铎等一批优秀书家构成的变革书风。这股新的力量异军突起，以一种前所未有的纵横豪迈和酣畅淋漓，一扫前人的温文尔雅和甜美柔媚，成为明清之际引人注目的文化现象。

进入清朝以后，明代书风的两条脉络在不同程度上都得到继承和延续。

清朝初年，一大批原来明代的士大夫加入刚刚入主中原的满清政权。他们不仅在政治上代表了汉族士大夫的形象，在文化艺术上也是旧有传统的拥有者和传播者。董其昌的书法风格在清代前期之所以受到高度的推崇和普遍的仿效，除了皇帝个人的喜爱和提倡外，大批董氏书风的直接或间接传人所形成的民间基础及其所起的推波助澜作用，也

是显而易见的事实②。

同时，属于晚明变革书风潮流的王铎、傅山等人以不同身份进入清代，并在文化领域发挥着作用。作为晚明书坛的活跃人物，他们各自的书法风格也在继续发展、完善。然而，这种带有自由和叛逆色彩的追求与清初政权迫在眉睫的稳定统治及恢复秩序的政治需要显然是很不和谐的，因此随着清政权的逐步稳固及其对思想文化控制的日益严厉，到康熙以后，这种生机勃勃、富有冲击力的风格便很快消失了。

清代初期，在顾炎武、阎若璩、朱彝尊等学者带动下出现的金石学复兴及访碑风气，也影响到书法界。傅山、郑簠等书家都曾对搜访、研究和临习汉碑花费了很多精力。他们的实践使隶书创作在清初一度十分流行，并取得相当成就。这些学者和书家的交流与实践，可以说是后来碑学运动的滥觞。

康熙以后，清政权虽然完成了军事征服，但在文化上的征服还远未完成。以外族身份入主中原，面对在文化思想上处处表现出优越感的汉族知识分子，满族统治者的心理承受力显得异常敏感和脆弱。文人士子稍有不慎，引起猜疑，便会招致不堪设想的后果。康熙、雍正、乾隆三朝，文字狱不断，文人士子往往只因诗文中的片言只字，便被视为叛逆谋反，动辄满门抄斩，株连九族。更有一些心怀叵测、谄媚求荣者，捕风捉影，挟私诬告，致使知识分子人人自危，噤若寒蝉。这种情形反映在学术界尤为明显，经世致用之学充满危险，于是学者大都转为考据之学，一时成为风气③。

考据学的兴盛，带动了文字学、金石学的发展，而传世碑版器物及前人的著录收集，已经远远满足不了需求，于是，访碑著录、考释研究之风大兴，大大刺激了书法艺术的创作。新的取法对象，引发出新的技法和新的审美追求，碑派书法便在这种条件下应运而生了。

与此同时，延续元、明以来的传统，在帖学范围内求新求变的努力亦未间断。乾隆皇帝对赵孟頫书法风格的赞赏和提倡，以及为符合科举考试的要求所形成的“馆阁体”书风，便是这一时期代表上层统治者口

味的主流审美要求的体现。

清代书法在发展演变过程中虽然存在着尊尚法帖墨迹和推崇碑版刻石两种截然不同的倾向和风气，但明确以“帖学”和“碑学”这两个名称来概括指称这两种书学理论和创作流派体系，则是到清末康有为《广艺舟双楫》才正式提出的。“帖学”指宋、元以来形成的崇尚王羲之、王献之及属于二王系统的唐、宋诸大家书风的书法史观、审美理论和以晋、唐以来名家墨迹、法帖为取法对象的创作风气。由于这一风气是在宋代出现的《淳化阁帖》等一大批刻帖的刺激和影响下形成的，故称“帖学”。直到清代中期以前，帖学在书坛上始终占据着主导地位。“碑学”则是指重视汉、魏、南北朝碑版石刻的书法史观、审美主张以及主要以碑刻为取法对象的创作风气。与帖学相比，碑学的出现要晚得多，它是在清代中期经阮元的倡导及包世臣的推动才兴盛起来的。作为一种新的理论体系和创作思想，碑学在道光以后很快风靡扩展，并取代帖学成为书坛的主流。

从清代中期开始，书法艺术发展逐渐分成帖学和碑学两个方向。

首先，正统的帖学书家在继承晋、唐以来名家书风和艺术主张方面进行着不懈的努力，并且取得了一定的成就，使宋代以来的帖学书法得以不绝。这一派书家中以张照、刘墉等为代表，他们在广泛汲取《淳化阁帖》、“宋四家”、赵孟頫、董其昌等名家书风的基础上，形成了各自的风格面目。他们的水平标志着清代帖学书法的最高成就，因而康有为称“国朝之帖学，荟萃于得天、石庵”④。并谓刘墉为清朝帖学之集大成者。然而物极必反，自宋代至清代七八百年间，书家大都囿于《淳化阁帖》一类法帖的束缚之中，尤其是明代，习书者几乎无不从《淳化阁帖》入手，木版翻刻，笔法尽失，鲁鱼亥豕，真相难辨，令学者无所适从。帖学一道，实已陷入穷途末路。康熙、乾隆间活跃于扬州一带的书画家金农、郑燮等人即以其充满个性、面目奇特的书法开始对帖学书风产生强烈的冲击。道光以后，死守帖学者笔力柔媚，面貌单一，日见衰微，遂被来势猛烈、方兴未艾的碑派书法所压倒。

清朝统治者从成教化、助人伦的政治需要出发，一直努力将文化艺术纳入到封建统治的规范之中。清代帝王大都喜欢收藏书画，康熙帝玄烨下令编纂《佩文斋书画谱》，汇刻《懋勤殿法帖》《渊鉴斋帖》，乾隆帝弘历组织修撰《石渠宝笈》《秘殿珠林》，摹刻《三希堂法帖》《墨妙轩法帖》等集帖，都体现了统治者的用心和需要。在书法风气上，皇帝通过个人喜好左右着一大批官僚士大夫的审美追求，同时国家机构在科举考试和考核选用官吏的过程中，也将书法标准作为一项重要内容。这种情形不可避免地决定了广大文人士子必然以当朝皇帝的好恶为高下，以科举书法为标准，其结果便是形成了以整齐划一为特点的"馆阁体"书法。有清二百多年间，尽管不同时期的"馆阁体"带有不同色彩，或以欧阳询为基础，或以赵孟頫为特征，但总不脱"黑、厚、圆、光"的面目，更谈不上个人风格与意趣。这种千人一面、单调呆板的书体，无法体现书法艺术"达其性情，形其哀乐"的审美功能，因此许多文人士子在考取功名、获得官职之后，便抛弃"馆阁体"这块敲门砖，转而追求能够满足自己个性表现的艺术书法。这种情况使得"馆阁体"便成为一种获取官阶俸禄的纯工具性技术，并且无可挽回地失去其继续发展下去的活力。道光以后，"馆阁体"书法更进一步走向僵化。

另一方面，乾嘉之际考据学风以及文字学、金石学的兴起和发展，带动了一批书法家也把注意力集中到古代的金石文字上面。以钱大昕、王昶、毕沅、翁方纲等为代表的著名学者对金石文字的重视和研究，直接推动了碑派书法的逐渐繁盛，从而扭转了传统帖学书派的取法范围和审美取向，为清代书法开辟了一片更为广阔的发展天地。

帖学书法理论虽然也涉及碑刻，但范围较窄，主要是常见的唐代名家所书碑版。其着眼亦多在于通过碑拓来推求书写者本来的技法风格。明代人学书首重法帖，碑版只是参考辅助而已，清代碑派书风形成后，这种习惯大大改变。首先，许多官僚、文人、学者都好古成癖，大量寻访搜购钟鼎彝器和碑刻拓本，遂使名山大川、荒冢遗寺中沉寂已久的摩崖石刻、丰碑残碣纷纷重见天日，流入学者、藏家之手。辗转传世或地下出土的

钟鼎彝器及其铭文拓片，也成为金石、文字学家争相罗致的对象。这些古老但鲜为人知的文字资料，除了学术上的研究价值外，更使一部分欲摆脱帖学书法纤弱衰颓之风而求新思变的书家眼界大开。如乾嘉年间黄易在山东等地广泛搜访碑刻，其巨大收获立即在京城引起学者文人的轰动和关注。其次，碑派书家因其取法临摹的范本多为汉、魏、六朝的碑刻、墓志、造像之类，其笔法、结构均与唐代以后的书风大不相同，故学书者从碑入手，下笔便与元、明以来临摹《淳化阁帖》出身的书家甜熟纤弱的面目大相径庭。加之魏晋以前书迹多为篆、隶书体，魏晋南北朝楷书亦多有隶书遗意，因此，清代碑派书法的兴起，实际上是以篆、隶书体的复兴为先导的。此时的书坛，较之唐、宋、元、明，更加丰富多彩。如乾隆间邓石如以广泛临习秦汉碑刻，擅长篆、隶二体而名满京城，倾动公卿。邓氏遂成为清代碑派书法最早的成功者和代表人物。

经过乾、嘉时期金石学在研究考证、资料整理方面的有力支持和一批敢于标新立异的书家的实践，碑派书法兴灭继绝、遗文返质的指导思想，以俗代雅、与古为新的审美追求，以及崇尚古厚朴拙的创作原则均已基本形成。

道咸时期，碑派书家的努力已从篆、隶书体扩大到楷书领域。学书者多取法于魏晋六朝墓志造像之属，并将篆隶笔法中迟涩凝重、浑厚朴茂的审美特点，引入楷、行、草书创作，利用柔软的毛笔在纸上再现碑版刀刻及风雨剥蚀的效果，独辟蹊径，面目一新。对魏晋南北朝碑刻楷书的崇尚和临习，标志着碑派书法的真正确立和成熟。同时，长锋羊毫毛笔的流行和生宣纸的应运而生，也为碑派书法达到其独特的艺术效果提供了有利的条件。这个时期碑派书法的代表人物应属何绍基。何绍基生当碑学方兴未艾之际，一生崇尚北碑，在创作上身体力行，涉猎广泛，功力深厚，于楷、行、篆、隶诸体兼擅。何氏竭力搜访、购求金石文字，且学识渊博，擅长考证研究，对于碑学理论的建设贡献颇大。其书法成就与碑学主张结合在一起，堪称清代碑派书法的一个高峰。

此一时期，碑学所涉及的范围已大大扩展，除钟鼎彝器、碑版摩崖

外，举凡钱币、镜铭、玺印、兵器、墓志、造像、陶文、瓦当、砖文等材料，无不成为金石学家搜集研究的内容和碑派书家取法借鉴的对象。而帖学书法因缺乏新的活力来源，外部又受到碑派书法的冲击，相比之下，更显得势单力薄，已无力阻挡碑学书法一统天下的趋势。

进入清代末期，碑学理论与碑派书法已深入人心，其影响之大，更远及海外的朝鲜、日本等国。学书从碑入手已成为习书者的不二法门。这个时期的著名书家如张裕钊、赵之谦、杨守敬、吴昌硕、沈曾植、康有为等，无一不是碑派书法的积极实践者。此外，新资料的不断被发现和广泛传播，也使碑学理论和碑派书法能够不断获得新的营养来源而充满生机。至此，碑派书法经过一百多年发展，已取得丰饶的成果，名家众多，风格各异，尤其是篆、隶书法创作，形成自乾、嘉以后的又一次高潮。

19 世纪末，安阳殷墟甲骨文和西域汉晋简牍残纸文书的发现及公之于世，成为学术界的重大事件。这些古代书迹同样引起书法家的关注，并立即被纳入到碑学的研究范围内。这使得自商代到魏晋的文字——书法发展体系和演变过程显示得更加完整和清晰，也为书家研究和临习这一阶段的书法提供了可供借鉴的依据⑤。

清中期，碑派书法是以篆、隶书体的学古为滥觞。当时，能够以秦、汉刻石拓本为临习范本，再现秦汉书法面目者，即已引起广泛的惊叹与赞赏。到清末，经过一大批书家的努力实践，篆、隶书体创作的水平达到一个崭新高度。无论是用笔、结体，还是通篇气势，不同的书家都通过各自不同风格，共同展现出碑派书法在这一领域所取得的成就。其中尤以杨岘、赵之谦、吴大澂、徐三庚、吴昌硕等人的作品最为突出，其流风余韵，一直延续到民国时期，成为碑派书法发展过程中最为壮观的景象。

纵观清代的书法发展过程，其大势基本是帖学逐渐衰落，碑派迅速崛起并取代帖学。这一力量对比变化的转折点在道光、咸丰之际。雍正以前，是明代帖学的延续阶段，书风大致未超出元、明范围；乾嘉时期，清代帖学达到最高水平，张照、刘墉之名，几与赵孟頫、董其昌不相上下。同时，碑派初兴，在篆、隶书体上已颇具成就。道、咸以降，帖

学盛极而衰，碑派书法取代帖学，大行其道。到清末民初，书坛遂成碑派一统天下之势。

与创作实践相对应的是，清代书学研究亦十分发达，论著繁浩，大到长篇专著，小至题跋札记，谓之汗牛充栋，毫不为过。且所涉及的内容极其广泛，举凡书史论述、理论阐发、书家传记、作品考证、技法传授、临池心得、收藏著录乃至文房四宝，无所不备。

清代前期，书学论著一如书法创作，基本承袭了明代余风。或评骘古今书家、书迹，或记述自己的书学主张和临池经验，体例多为札记随笔之类，大致反映了清初书坛的风尚意趣和取法途径。其中比较有代表性的有倪后瞻的《倪氏杂著笔法》、姜宸英的《湛园题跋》、陈奕禧的《绿阴亭集》、杨宾的《大瓢偶笔》、何焯的《义门题跋》、冯班的《钝吟书要》、王澍的《论书剩语》《翰墨指南》《竹雲题跋》及《虚舟题跋》等。这些著作大都结合作者的经验，对古今书家书迹进行品评，其中不乏独到之处，时有真知灼见。如姜宸英、陈奕禧在论著中均已感到帖学之弊，并对清初备受推崇的董其昌颇有微词。而杨宾主张学书“宜先取六朝人以前碑版细观”，则可视为碑学意识的萌芽⑥。

王铎为明朝降臣，傅山以遗民自居，二人论书带有极浓郁的晚明狂禅色彩和强烈个性。而傅山因与阎若璩等学者交往甚密，受其影响，对金石碑刻多加关注，有关议论及其眼光亦超出明人之上。

乾嘉之际，考据、金石、文字之学盛行，碑派书法兴起于世，碑学理论亦应运而生。碑学问世之初，因受金石考据学影响，注意力多集中于秦、汉碑刻，碑派书家均以篆、隶二体为突破口，立足于世。研究碑学者，广泛搜罗，排比著录，为碑学理论奠定了深厚基础。如孙星衍《寰宇访碑录》《平津馆金石萃编》，王昶《金石萃编》，黄易《小蓬莱阁金石目》《嵩洛访碑日记》等，均对金石、碑学研究有重要价值。而翁方纲声名显赫，所见既多，著述宏富，更是乾隆时碑版考证的领袖人物。

随着访碑、著录活动的日益广泛，古物出土越来越多，六朝墓志、造

像开始受到重视，碑派书家的实践也开始从篆、隶二体扩大到楷书。嘉庆中，阮元作《南北书派论》《北碑南帖论》，大力提倡六朝碑版，遂使碑学主张被正式提出来。此后，治碑学者已不仅仅局限于搜访著录和排比考证，更以碑版拓本推求笔法渊源，进而总结书风演变规律，从而达到书法史的研究目的。其荜路蓝缕、振聋发聩之功，实应归于阮元二论。

继阮元作《南北书派论》和《北碑南帖论》之后，更有包世臣著《艺舟双楫》发挥阮氏观点，推崇北碑。包氏论书，最重邓石如，又提出万毫齐力、全身力到等审美原则，使碑学理论除对书法史的梳理研究外，更直接介入创作技法。咸、同以后，碑派书法深入人心，风靡天下，与包世臣的提倡和影响大有关系。

清代末年，碑派书法统治书坛，碑学理论大放异彩。光绪十七年(1891)，康有为的《广艺舟双楫》问世，立即引起国内外书坛的重视，影响远播日本。康有为在此书中对清代书法的发展演变作了总结。他继承包世臣的理论，崇碑抑帖，尤其对南北朝碑版大加褒扬，从其源流变迁、风格特点、购藏临习直到技法经验，条缕分明，论证全面，堪称碑派书法和碑学理论的集大成者。同时期叶昌炽《语石》一书，对历代碑刻从渊源制度、文字内容、书法风格、摹拓技术、收藏流传到遗闻轶事各方面作了全面记述，也是清代碑学研究的重要著作。此外，当时以书法著名者如沈曾植、郑孝胥、李瑞清等，既于碑派书法身体力行，论书亦持碑学观点。

咸、同以后，论书习字者皆以北碑为宗，崇碑贬帖，尊魏卑唐，帖学理论几成绝响。至清末，一些有识之士开始反思碑学，重新审视帖学的价值，提出碑帖结合、南北并重的主张。沈曾植、杨守敬在其著作中都表示出这种客观的见解。当碑学风靡群从之时，能持此平和冷静之论，诚属难得。

---

① 满清统治者深知没有汉族知识分子的合作，自己的政权是无法维持和扩张的。因此，早在 1629 年，满族人就采取了科举考试的办法来选拔官吏，显然这是仿效汉族政权和儒家文化的结果。1644 年满族人占领北京后，多尔衮立即

许诺:"各衙门官员,俱照旧录用"。随即,许多明朝旧臣和文士名流都加入了清政权。此外,清人一进京即宣布恢复科举考试,并于1645年为江南的秀才举行了会试,在1646年举行了清代第一次殿试。参见昭梿《啸亭杂录》卷二、法式善《清秘述闻》卷一(中华书局,1982年)、[美]魏斐德《洪业——清朝开国史》第三章、第六章。

② 康熙皇帝喜爱董其昌书法,遂使当时习书者学董成风。当时书家最负盛名者均属董其昌一路风格。姜宸英赖其书法被康熙认出而拔置进士第三名。孙岳颁因学董书而受康熙帝重用,御制碑版,多命其书之。查昇以书法得董精髓屡获康熙帝称赏。参见《清史稿》卷四百八十四、王士禛《分甘馀话》卷二。

③ 关于清代乾嘉时期考据学风的兴起原因,一般学者都认为与当时法网严密、屡兴文字之狱且株连甚广有直接关系。陈寅恪认为除此之外"必别有其故"。杨东莼则从对明代王学空疏学风的反弹、政治形势的影响以及经济发展带动文化兴盛三个方面论述清代考据学特盛的原因。不管采取哪一种观点,康、雍、乾三朝连续不断、骇人听闻的文字冤狱,对文人学者所产生的震慑和钳制作用,则是显而易见和不容忽视的事实。参见陈寅恪《金明馆丛稿二编》"陈垣元西域人华化考序"(上海古籍出版社,1980年)、杨东莼《中国学术史讲话》第十讲(岳麓书社,1986年)、杜维运《清代史学与史家》壹(中华书局,1988年)。

④ (清)康有为《广艺舟双楫》卷一《尊碑第二》,崔尔平校注,上海书画出版社,1981年。

⑤ 清末陆续被发现并公之于世的商代甲骨文及西域汉晋简牍残纸文书,固然其书写载体并不属于金石质地,但其书法也不属于传统帖学所指的历代名人法书范畴。由于其书迹均出自无名书人之手,且清末书坛已是碑学的一统天下,研究、学习这些新材料的都是金石学者和碑派书家,所以后人均将甲骨、简牍、残纸与砖瓦陶文等一道纳入金石学的范畴之内。权威的考古学、金石学著作也都如此。参见《中国大百科全书·考古学》(中国大百科全书出版社,1986年)、马衡《凡将斋金石丛稿》(中华书局,1977年)、朱剑心《金石学》(文物出版社,1981年)。

⑥ (清)杨宾《大瓢偶笔》卷六《论学书》,载《历代书法论文选续编》。

第一章

晚明书风的延续与碑学的滥觞

顺治（1644—1661）、康熙（1662—1722）、雍正（1723—1735）时期，是清政权入主中原后从原先军事征服逐步走向稳定统治的时期。

满清政权进入北京后，立即继承了明朝的各种典章制度，希望通过这种做法来稳定统治秩序。此时，各地的反清武装抵抗仍在延续，汉族士大夫，特别是江南文人在思想文化上对满族政权的统治并未接受，明末以来盛行于文人士大夫之间的个性表现和自我意识与突出的民族矛盾结合在一起，形成这一时期文化思想界的主导潮流。在书法艺术方面，晚明书法的风格特点在清初由明朝的降臣及明代遗民继续保持和传承着。

康熙时，清政府的主要注意力已从军事行动转移到思想文化领域。重新举行科举考试铨选人材，六次巡视江南，都与笼络汉族知识分子从而达到加强政权的需要有直接的关系。康熙帝玄烨本人擅长并喜好书法，尤其酷爱董其昌的书风，遂使这一阶段董书盛行。

与此同时，一批爱国意识和民族意识都很强烈的汉族知识分子，在武装抵抗清朝政权已失去希望的形势下，转而潜心学术，寄希望在思想文化上检讨传统文化的优劣得失，维护汉文化的正统地位。顾炎武、黄宗羲等人在学术研究方法和史料搜集方面的拓展，都已涉及并十分重视金石文字。这种做法影响到一些书法家，使对古代金石文字的重视和研究渐成风气。这股新鲜空气与遗民群体中保留的追求自我表现、崇尚个性的晚明士风相融会，揭开了清代碑学书法理论和碑派书法创作的序幕。

第一节

王铎与晚明书风的延续

尽管从万历后期开始，明王朝已经在政治、经济、军事等方面均显示出日益衰落的趋势，但当崇祯皇帝自缢煤山，李自成的农民军进入紫禁城的时候，对于绝大多数官僚士大夫来说，他们赖以倚靠的王朝大厦，还是倾覆得太迅速、太突然了。然而灾难并不止此，当骁勇慓悍的满族骑兵几乎是一夜之间就出现在北京的街道上，并且立即向着广阔的中原大地漫延开来时，早已经被农民军拖得疲惫不堪的明朝官军，措手不及，土崩瓦解。

在这场翻天覆地的变革风暴中，最痛苦的莫过于汉族文人和士大夫了。他们不仅经历和广大劳苦百姓一样的动荡、惊吓和现实生活困难，同时又比普通百姓增加了一层思想上的失落和理想破灭的打击。对知识分子而言，这后一种打击显得更为沉重和尖锐，因为在儒家传统的入世哲学熏陶下成长起来的文人士子，深受“国家兴亡，匹夫有责”的观念影响。如今君死国亡，异族成为统治者这一事实，使得多数知识分子

无论是从个人良心上，还是从社会责任感上，都受到巨大刺激。在1644年春夏之际这场动乱发生后的最初一段时间内，一大批在朝的官吏或在野的士绅选择了自杀来表达自己的道德信仰以及对明王朝的忠诚。当然，这种选择本身也意味着对自己无力匡复朝廷、保全社稷的无奈与绝望。在这方面，当以倪元璐的表现最为典型①。

除了采取自杀殉国的方式外，活下来的知识分子所选择的道路也并不是平静顺利的。与自杀殉国的倪元璐和起兵抵抗的黄道周不同，他们的好友王铎则选择了投降。倪、黄、王三人不仅是同年进士，而且在当时都以擅长书法而著称。在投降满清的明朝官僚士大夫中，不乏精通书法者，于是晚明的书法风格便随着这些人的改换门庭又延续到了清朝。王铎无疑是这一过程中的代表人物。

王铎（1592—1652），字觉斯，号嵩樵，河南孟津人。明天启二年(1622)进士，崇祯中曾任南京礼部尚书。在顺治二年(1645)五月降清时，他是弘光政权的礼部尚书兼东阁大学士，因而是当时降清的明朝官员中职务最高者之一。作为内阁成员，他与赵之龙、钱谦益一道率数百官员在南京开城迎接多铎。更因其弟王镛已先此降清，王铎受到多铎的礼待并随其前往北京。第二年三月，他被清廷任命为礼部尚书，掌管弘文院事，后又任太宗实录副总裁并加太子太保。

从风格流派说，王铎应该是一位属于明代的书法家，他一生活了六十一岁，在清朝仅八年。但在明亡之前，他的书艺似乎并未达到炉火纯青的境界，如黄道周就曾说过"行草近推王觉斯。觉斯方盛年，看其五十自化"的话②，而从他五十三岁以后则已是清朝的天下了。王铎入清后虽然位居高官，但实际上并未取得信任和重用。而对于文人士大夫来说，官场失意之际，往往正是在学术和艺术方面完善自我、获得成就之时。因此，降清后的王铎也许心情并不舒畅，但其书法艺术却正经历着日趋成熟的过程，并且成为他表现性情、平衡心态的主要寄托。

王铎自幼学书，从集王羲之书《圣教序》入手，自称"《圣教》之断者，余年十五，钻精习之"③。在此基础上，又广采博收，尤其对二王和米芾的

书风进行了深入学习和领悟，并以此作为自己实践的起点和归宿。

王铎学习二王书法的范本，除了《圣教序》《兰亭序》等名帖外，更主要的，还是通过《淳化阁帖》。像明末清初的许多书家一样，王铎的书法生涯，受到《淳化阁帖》的很大影响。他自己甚至说："《淳化》《圣教》《褚兰亭》，予寝处焉！"④从他留下的大量临写作品中，也可证明这一点。除二王外，王铎还通过《淳化阁帖》临习了大量晋、唐名家的作品。尽管此帖舛误丛生，又经屡屡翻刻，笔法难究，但对于王铎来说，成功的关键并不在于范本质量如何，而在于他对书法艺术本身特有的形式规律的领悟和把握能力。也许是因为《淳化阁帖》及其翻本在保留原作笔法特点方面的失败，也许是因为王铎没有董其昌那样的财力和机遇去收藏或借观大量的晋、唐书法真迹，总之，王铎似乎并没有花费更多的精力去探究追寻古代书家们在笔法方面的奥秘精妙，而是更多地在提炼并强化自己的书写习惯和面目。这对王铎来说应该是一种幸运，否则他大概也会像众多的同时代人那样去步董其昌的后尘，那样的话，也就不会有今天的王铎了。

从王铎的书法作品中可以明显地看出，他对传统的把握和发挥，最主要的是在字形、章法、墨色等方面。这些正是元、明以来死守刻帖者的短处。唐以后书家几乎都以宗法二王为标榜，但其作品则各有风格和习惯。王铎对米芾情有独钟，他选择了米书作为自己深入传统的切入点和树立个人风格的突破口。

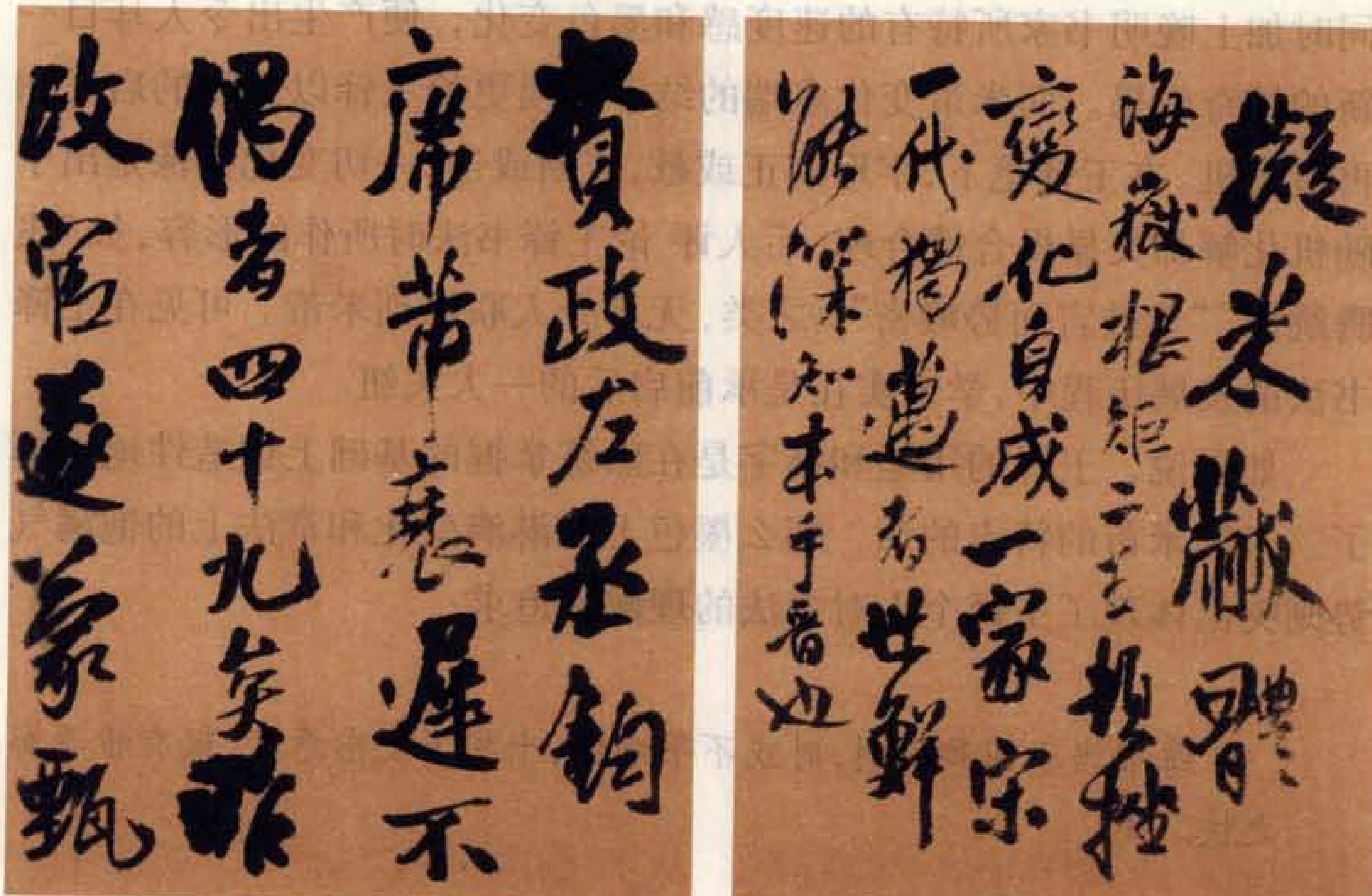
> 米芾书本羲、献，纵横飘忽，飞仙哉！深得《兰亭》法，不规规模拟，予为焚香寝卧其下。⑤
>
> 海岳书……如飞仙御风，得《兰亭》《圣教》遗意，迈宋一代……予经见内府米真迹书启约千馀字，洒落自得，解脱二王，庄周梦中，不知孰是真蝶，玩之令人醉心如此。⑥

"纵横飘忽"，"不规规模拟"，"洒落自得，解脱二王"，这些王铎为米书总

结出来的特征，又何尝不是他自己梦寐以求的境界呢！

崇祯末年是王铎书法逐渐成熟定型的阶段。经过早年的临习二王和《淳化阁帖》，此时的王铎已更多地把注意力集中到米芾身上。这个时期同时也是王铎在仕途和个人生活的一个低潮：由于与阁臣温体仁、杨嗣昌等先后不和，在朝中备受排挤，而三个子女及父母又相继去世。政治上的失败使他有更多的时间和精力投入到书法上来，而对书法的研究和勤习反过来也使他的郁闷心情得到缓解。

这个时期王铎的书作，或多或少都带有米芾的影响，特别是他在崇祯十四年（1641）前后的作品，无论从外观特点上，还是从精神气质上看，简直就是米书的翻版（图 1－1.1）。



1－1.1　王铎　《临米芾帖册》(部分)　行书　纸本　每页 23.5×18.4 cm
日本京都有邻馆藏

王铎对米芾书法所特有的跳宕笔法和攲侧字形有独到领悟，并拓展扩大到超长立轴上，在米芾从未涉足的领域，将米书特征作了尽情的发挥和别出心裁的演绎。从而形成具有突出个性的独有风貌，使

自己的书法艺术走向成熟。超长立轴虽然是明代开始出现并盛行的作品形式，但对于大多写惯了册页卷子的明代书家来说，这仍然是一种难以把握和驾驭的形式。许多在帖学上卓有成就的书家，甚至像董其昌这样的一代宗师，一旦写起立轴，也只能做到单个字形之间单调整齐的排列而已。只有到了明末，在张瑞图、黄道周、倪元璐、王铎、傅山等人手中，这一形式才获得充分的完善和成功。而在这一点上，王铎的实践显得更为突出和有代表性。

在王铎的作品中，米芾以"刷"为特征的用笔被纳入到更为浑厚饱满的中锋绞转之中，这当然得益于王铎自幼临习二王和《淳化阁帖》打下的基础。当遒劲的二王家法一旦与活泼跳宕的老米手段结合在一起，同时加上晚明书家所特有的速度感和墨色变化，便产生出令人耳目一新的神奇效果。而米芾变化多端的结字习惯更给王铎以无穷的启发和再造契机。在王铎笔下，字形或正或欹，或断或连，一切变化都像是出于随机化解却又显得合情合理，后人评 论王铎书法时所作的形容，如"飞腾跳掷""笔鼓宕而势峻密"⑦之类，无不令人联想到米芾。可见在王铎书法的发展历程中，学米实在是承前启后的一大关纽。

如果说，王铎的用笔和结字是在熟练掌握的基础上创造性地发挥了二王和米芾的特点的话，那么墨色上的淋漓变化和章法上的饱满气势则突出体现了王铎个人对书法的理解和追求：

> 每书当于谭兵说剑，时或不平感慨，十指下发出意气，辄有椎晋鄙之快。⑧

这种理想境界在王铎的作品，特别是长幅立轴中获得了充分展示。点画或墨韵淋漓，但浓枯有致，燥润相宜；字形虽奇斜错落，却气韵连贯，虚实浑然。这种晚明变革书派所特有的艺术风貌，经过王铎的创造性发展，已进入到一个更成熟的高度。

降清以后，王铎虽然身居高官，但只不过是清政权笼络汉族知识分

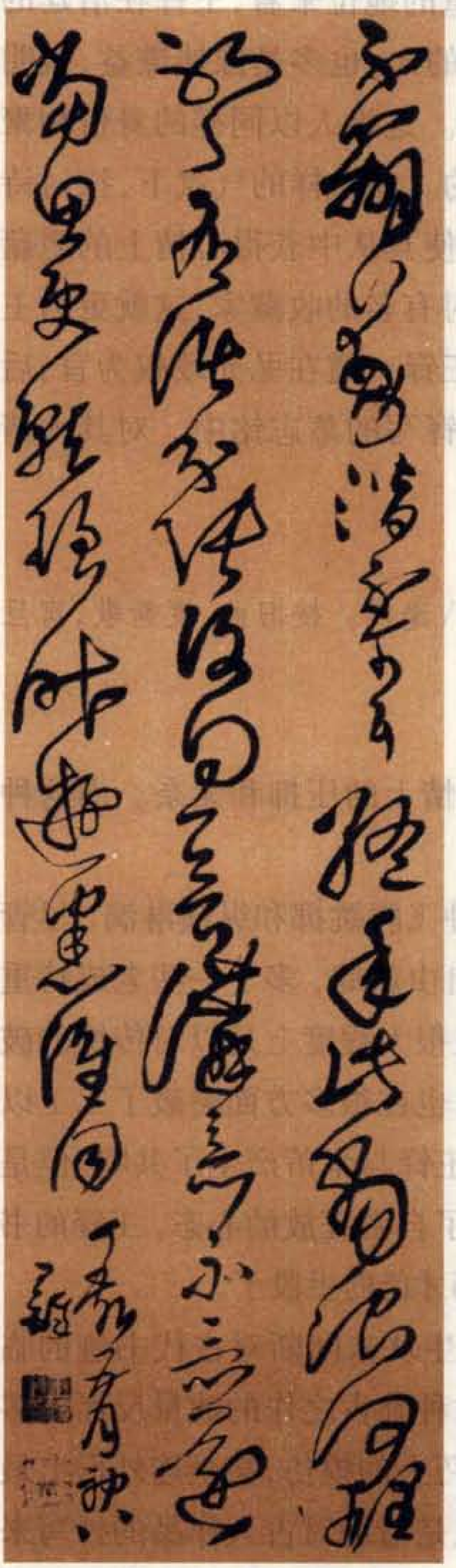
子的一个象征性的工具罢了。从其无足轻重的地位来看，王铎在清廷的八年基本上是无所事事的。与他交往密切的人，也多是像钱谦益、戴明说、孙承泽、龚鼎孳等同他一样的明朝降臣。这批人以同样的身份相聚在新朝廷里，当时的情形肯定是颇为尴尬的。在这样的气氛下，探讨诗文和品鉴书画便成为他们的共同语言，并使其从中获得心情上的慰藉和寄托。加上孙承泽和龚鼎孳二人都是当时有名的收藏家，这就更为王铎等人的书画活动提供了便利条件。曾与王铎一道在弘光政权为官，后来又一道在南京率众降清的钱谦益在为王铎写的墓志铭中，对其入清后的生活态度作过如下描述：

> 既入北廷，颓然自放，粉黛横陈，二八递代。按旧曲，度新歌，宵旦不分，悲欢间作。⑨

这很能反映出王铎在“北廷”备受冷落时心情上的压抑和无奈。而这种心情也会对其晚年的书法产生一定影响。

王铎晚年的书法，逐渐失去了明末那种飞腾跳掷和纵横淋漓，尽管在技法上更趋娴熟稳定，但毕竟少了几分自由放肆，多了一些老成持重与平和雍容。本来，王铎在书法上的成功，在很大程度上是以对传统的破坏为标志的。就像对他有巨大影响的米芾，也在很多方面突破了二王以来的束缚一样，正是在个性表现这一点上，王铎与米芾产生了共鸣。但是入清以后的王铎再也狂放不起来了。失去了自由狂放的心态，王铎的书法只能成为一种排遣闲闷和失落感、显示技巧才能的手段了。

作为王铎书法实践的主要内容，他一生从未间断对古代书迹的临习。与一般书家不同的是，在王铎的晚年，这种临古之作的数量反而更多了。王铎晚年的这些临古之作，已抛弃了技巧上的模仿，甚至连外形上最简单的相似也没有（图 1-1.2）。剩下的只是借助对古人作品的抄写来表现自己的风格。晚年王铎自称“一日临帖，一日应请索”，也许他是想通过这种办法使自己保持与古人的交流和对传统的不离不即关系。王铎一



1－1.2 王铎 《临张芝帖轴》 草书 绫本 161×44 cm

直强调自己的书法是属于二王正统一派。入清以后，这种声明显得更加强烈和频繁：

> 予书独宗羲、献。即唐宋诸家皆发源羲、献，人自不察耳。动曰：某学米，某学蔡。又溯而上之曰：某虞、某柳、某欧。予此道将五十年，辄强项不肯屈服。⑩

> 予书何足重，但从事此道数十年，皆本古人，不敢妄为。故书古帖，瞻彼在前，瞠乎自惕。⑪

> 吾书学之四十年，颇有所从来，必有深于爱吾书者。不知者则谓为高闲、张旭、怀素野道，吾不服，不服，不服！⑫

从这些顽强甚至有些气急败坏的申辩来看，王铎的书法风格显然受到某些人的非议。的确，王铎带有明显晚明变革色彩的书风，与刚刚入主中原的满族统治者所需要的口味未免太不协调了。王铎在不自觉地对自己的书法作出收敛和调整的同时，出于对自己那种“恨古人不见我”的自信，又使他难以忍受他人的误解和指责。除了反复申辩以外，选择临摹或者说是抄写古帖来显示自己的“功夫”，也许正是出于这样的需要。

除行草书外，王铎还能写楷书及隶书，亦能画山水及花卉，但成就都不算大。

王铎在世时，他的书法曾有过很高的声誉和广泛的影响，特别是在北方更显著。当时人倪后瞻曾这样记载和评价他：

> 学二王草书，其字以力为主，淋漓满志，所谓能解章法者是也。北京及山东、西、秦、豫五省，凡学书者，以为宗主……洵北方之学哉。⑬

作为董其昌的学生，倪氏的审美标准自然偏重江南疏秀典雅的风格，所以王铎的书格只能是"北方之学"。但王铎的"以力为主"和"能解章法"，又确是追随董其昌的江南书家们所不擅长的。事实上，王铎在北方的势力，已经足以与南方仿效董氏者的遒媚秀丽书风分庭抗礼了。

但在王铎身后的相当长一段时间内，其书法却没有得到与其成就相应的重视和评价，甚至在清代前期的书学论著中提到他的都不多。王铎的命运与元代的赵孟頫一样，都是因为做了"贰臣"，致使其艺术成就在后人心目中也大打折扣。康熙年间，因皇帝喜好董其昌书法，董书风靡海内，论书者多以董为尊，王铎书风遂鲜有人道及。乾、嘉以后，碑学大兴，书家兴趣皆在汉、魏、南北朝碑刻，王铎书法虽有强烈个性，但亦属帖学范围，因此与多数明代书家一样几乎被遗忘。即使有人谈到，评价也不甚高。比较有代表性的如：

> 王铎书得执笔法，学米南宫苍老劲健，全以力胜。然体格近怪，只为名家。⑭
>
> 明自嘉靖以后，士夫书无不可观，以不习俗书故也。张果亭、王觉斯人品颓丧，而作字居然有北宋大家之风，岂得以其人废之。⑮
>
> 观此卷乃知王觉斯于书法亦专骋己意，而不知古法也……若王觉斯之真楷，则有时争胜董文敏，而其率意行笔则逊之远矣。⑯

至清末，碑派书法充分发展，书家追求个性，崇尚骨力，王铎书法才渐受重视。先是康有为在《广艺舟双楫》中称王铎胜于董其昌，其后吴昌硕对

王铎的草书更是称赞至极，誉为“有明书法推第一，屈指匹敌空坤维”⑰。

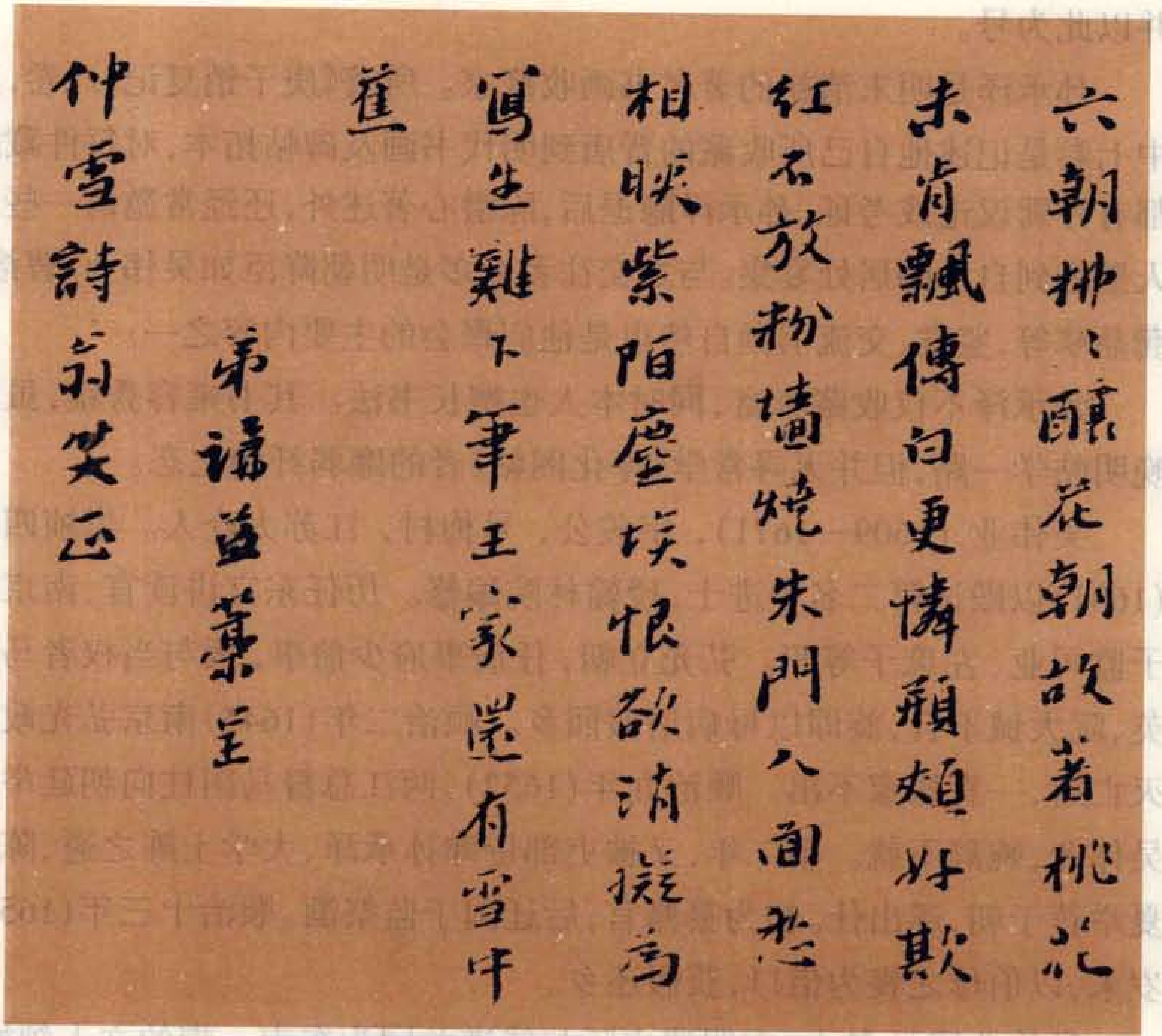
总之，王铎的书法作为晚明变革书风潮流中应运而生的产物，在明清之际的书坛上占有重要的一席之地，并且影响了一批书家。随着满族入主中原，其风格和赖以发展的文化环境均很快消失，王铎本人及其书法遂成为清政权文化钳制政策的牺牲品。在明末清初书法风气的演变过程中，王铎是一个最有代表性的例子。

王铎是一位高产书家，其作品流传甚多。除大量墨迹外，尚有《拟山园帖》《琅华馆帖》及《栢香帖》等刻帖传世，都是由其亲友家人汇集其作品摹刻而成。由此亦可看出王铎书法在当时的声望影响和流传之广。

当然，在这个朝代改换时期的书坛上，除王铎外，还有一些书家也通过自己的创作和影响而起到不小作用。事实上，这是一个由明朝降臣组成的群体，他们将汉族文人生活中的艺术活动带入到满族朝廷之中，并且影响了擅长骑射、性格粗蛮的满族统治者对汉文化的兴趣和喜好。如钱谦益、孙承泽、吴伟业、周亮工、龚鼎孳等，都是当时文坛艺苑有实力和影响的人物。

钱谦益（1582—1664），字受之，号牧斋，晚年号蒙叟、东涧老人，江苏常熟人，明万历三十八年（1610）进士。钱氏在明朝官至翰林院侍读学士、礼部侍郎，又曾在南明弘光朝中任礼部尚书，顺治二年（1645）五月与王铎一道在南京向清军投降。其入清后得到的待遇与王铎大致相同，以礼部侍郎管秘书院事，并充明史馆副总裁。但因统治者的不信任和冷淡态度，钱谦益很快就以疾病为理由请求还乡，从此退出了官场。尽管钱氏在清廷任职时间很短，但他是当时的文坛盟主和著名诗人、学者，被称为“两朝领袖”，因此他的投降在东南一带的文人士大夫中间引起了极大反响。

钱谦益似乎并不以书法著称，但作为文学家和学者，在书法方面肯定也是下过一番功夫的。况且他与王铎相友善，王铎在书法上的名声，不会不引发起钱氏的兴趣。事实上，从钱谦益留下的书迹来看，用笔遒劲流畅，结字布局亦工稳妥帖，在娴熟的书写过程中，透露出潇洒轻松的书卷



1－1.3　钱谦益　《与仲雪等唱和诗卷》(局部)　楷书
纸本　22.2×212 cm　常熟博物馆藏

气息。特别是他的小楷，笔致疏朗匀称，体势方整而略扁，风格意趣与唐人所书《善见律》和《灵飞经》相近(图 1－1.3)。《善见律》和《灵飞经》在明、清时期都是非常有名的小楷范本，尤其是《灵飞经》曾被刻入汇帖，流传广泛，为参加科举考试者多所临习，钱谦益大概也曾得益于此。

孙承泽(1593—1676)，字耳北，号北海，又号退谷，顺天大兴(今属北京)人。明朝崇祯四年(1631)进士，官至刑科都给事中。李自成攻陷北京后，孙承泽投降，被委以四川防御史。清军入关后，又降清，顺治元年(1644)授吏科都给事中，历任太常寺少卿、左通政、太常寺卿、大理寺卿、兵部右侍郎、吏部左侍郎等职。顺治十年(1653)三月引疾致仕。退休后的孙承泽，隐居在京西香山卧佛寺后面的樱桃沟，名其处为“退谷”，

并以此为号。

孙承泽是明末清初的著名书画收藏家。所著《庚子销夏记》八卷，其中七卷是记述他自己所收藏的晋唐到明代书画及碑帖拓本，对每件藏品都有评骘议论或考证。孙承泽隐退后，除潜心著述外，还经常邀请一些文人墨客到自己的居处宴集。与之交往者大多是明朝降臣如吴伟业、曹溶、龚鼎孳等，鉴赏、交流书画自然也是他们聚会的主要内容之一。

孙承泽不仅收藏丰富，同时本人也擅长书法。其书雍容秀雅，虽属晚明帖学一路，但并无寻常学《淳化阁帖》者的靡弱纤婉之态。

吴伟业（1609—1671），字骏公，号梅村，江苏太仓人。崇祯四年(1631)以殿试第二名中进士，授翰林院编修。历任东宫讲读官、南京国子监司业、左庶子等职。弘光立朝，任詹事府少詹事，因与当权者马士英、阮大铖不合，旋即以母病请假回乡。顺治二年(1645)南京弘光政权灭亡后，一直居家不出。顺治九年(1652)，两江总督马国柱向朝廷举荐吴伟业，婉辞不就。第二年，又被吏部侍郎孙承泽、大学士陈之遴、陈名夏举荐于朝，遂出仕。初为纂修官，后迁国子监祭酒。顺治十三年(1656)岁末，以伯母之丧为借口，获假还乡。

吴伟业博学多才，在明清之际与钱谦益同为东南一带的文人领袖，交游甚广。在书法家方面，他曾从黄道周学《易》，又与晚明书家陈继儒、邵弥有过接触。入清后，所交往的朋友中，多有擅长书画和富于收藏的名家，如孙承泽、王时敏、冒襄、周亮工、龚鼎孳、归庄、毛奇龄、沈荃、姜宸英、万寿祺、戴明说、米汉雯等等。

吴伟业除工于诗文外，亦擅长书画。其书法平和流畅，是典型的文人字，后人评其书法“姿态静逸，极有韵致”⑱。

周亮工（1612—1672），字元亮，号缄斋、栎园，祥符（今河南开封）人，生于南京。明朝崇祯十三年(1640)进士，初任潍县知县，后官至浙江道试御史。李自成包围北京时，他正在城中并参加了守城。京城陷落后，周亮工逃往南京投奔弘光政权。清军过江后，周亮工降清，被授予两淮盐运使之职，累迁福建布政使、左副都御史、户部右侍郎。顺治十七年

(1660)和康熙八年(1669)两次因贪污被疏劾入狱,皆遇赦获释。

周亮工在明末清初的文化艺术界占有重要的地位。首先,他是一位著名的学者。周亮工才气高逸,自幼喜读书,范围广泛而且博闻强识。他一生著述甚丰,诗文之外,尚有《书影》《闽小记》《读画录》《印人传》《尺牍新抄》等多种著作,流传很广,影响亦大。其次,周亮工一生辗转历官,行迹半天下,与当时的文人名士多有交谊,名声显赫。此外,他还以一位文学艺术赞助人的身份,对一些处境困厄、名声未著的文学艺术家给予宣传和资助,提携后进,发潜彰幽。因此,在明末清初之时,山东、南京、安徽、福建等地的相当一些艺人学者,经周亮工评骘鼓吹后,多有借此得以立身扬名者。其维护风雅,使之后继有人的努力,功不可没。

周亮工的书法,用笔果断倔强,斩钉截铁,结体不斤斤于匀称工整,而出以自然质朴之姿,具有一种古雅奇崛的趣味(图1-1.4)。这种独特的



1-1.4 周亮工 《〈闽小记〉册页》(局部) 行书 纸本 每页20×13 cm 小莽苍苍斋藏

风格一方面带有晚明书风的流风余绪，同时也与周亮工本人精研六书文字与金石篆刻大有关系。作为书法家，周亮工喜好收藏，凡书画、碑拓、古墨、印章，靡不搜集，且精于品评鉴赏。尽管当时金石之学与碑派书法尚处在萌芽状态，但周亮工的书法已经显露出碑刻书法平实方折的特点来。如果联系到周亮工还善写"八分"⑲，特别是其行书中也时时流露出隶书笔意这一事实，那么推断周亮工的书法得益于碑刻也就不难理解了。

龚鼎孳（1615—1674），字孝升，号芝麓，安徽合肥人。明朝崇祯七年（1634）进士，官至兵科给事中。明亡，先降李自成，授直指使，巡视北城，清军入关后，又降多尔衮，先任吏科给事中，迁太常寺少卿。顺治三年（1646），因为其父请赐恤典而被弹劾，部议降两级，后累迁左都御史。顺治十三年（1656）因处理司法事务时对满汉人标准不一，又被弹劾而降八级调用，并被远谪广东。康熙初复为左都御史，官至刑部尚书，卒谥端毅。

龚鼎孳才华横溢，以诗文著称于时，在清初与钱谦益、吴伟业一同被称为"江左三大家"。入清后虽因名节有亏而屡遭弹劾降官，但依然保持着与文化艺术界人士（甚至有些是对清朝持不合作态度的明朝遗民）的密切关系。朱彝尊在北京时，贫厄交困，龚鼎孳曾出资援助；傅山因与反清活动有牵连而入狱，龚鼎孳又利用自己的职务和社会关系大力营救，使其解脱；同时，他与王铎也有频繁的来往。自钱谦益死后，龚鼎孳便成为朝中最负有文藻名望和号召力的领袖人物。

龚鼎孳的书法本属明末帖学一路，但他才华宏肆，性情豪放，故能克服帖学靡弱之缺陷，下笔潇洒流畅，点画坚实圆厚，结字雍容端整，显露出精淳的功力（图1－1.5）。

戴明说（生卒年不详），字道默，号岩荦，晚号定园，河北沧州人。明朝崇祯七年（1634）进士，累迁兵科给事中。李自成攻入北京，戴明说投降。李自成兵败撤出北京后，他逃回原籍沧州。顺治元年（1644）六月应清廷招抚出仕，历任广西布政使、刑部侍郎、户部尚书、太常寺少卿、右通政、太仆寺卿等职，顺治十七年（1660）被弹劾革职。在清初的朝廷中，戴明说与龚鼎孳关系密切，二人为同科进士，明亡时同任兵科给事中。降清后，

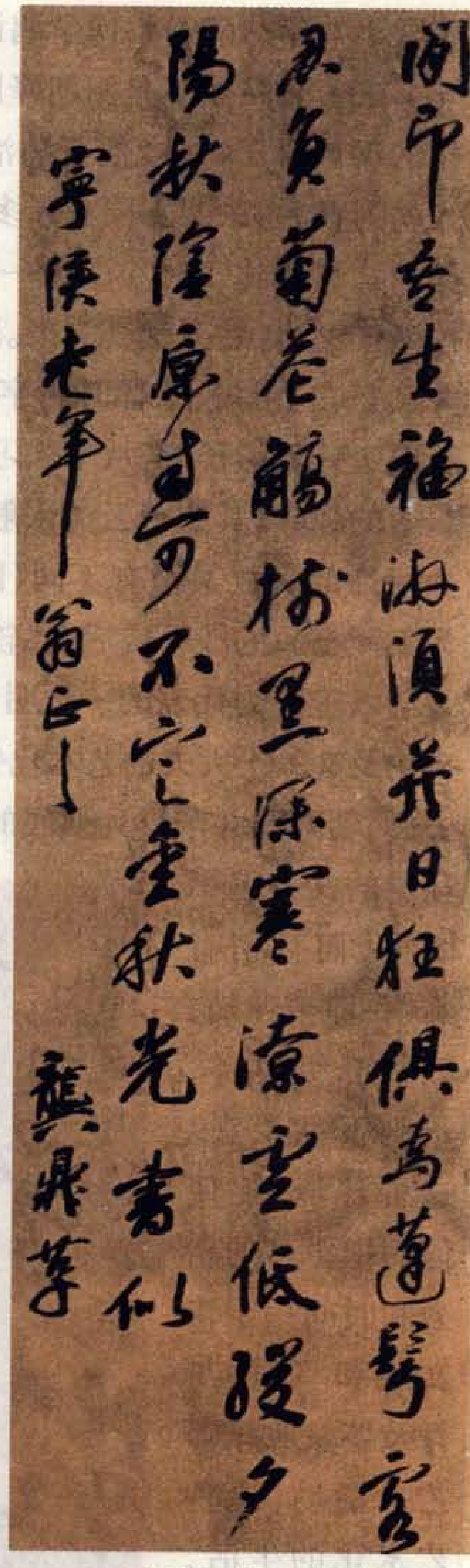
他们所担当的职务也大致相同。故二人"相知为最,其才名地位亦相亚"⑳。

在清初书坛上,戴明说的书法具有相当明显的个人风格,在用笔方面,还带有较浓的帖学习惯特征,起笔、收笔处提按爽洁,行笔犀利流畅,有较强的节奏感。结字以平正端庄为主,然而富有大小、轻重及墨色浓淡、干湿变化。从整体效果看,戴明说的书风与王铎有些相近,但深入品味则很容易感觉到他对传统技法,特别是以《淳化阁帖》为代表的二王风格曾经倾心研习和努力把握,并在此基础上融入晚明特有的个性色彩,从而形成自己的风格特征。戴明说的书法在清初享有较高的声誉,吴伟业记载说:

> 公工文章,善书画……尝赐召见,给笔札。丹青墨宝,照耀殿壁,长缣短幅,淋漓墨沈。㉑

从吴伟业的话里,一方面可以看出戴明说曾以书法获得顺治皇帝的宠幸,同时也指出其书风的独特之处,而"淋漓墨瀋"四字形象地概括出戴明说书法与王铎所代表的晚明变革书风的共同特点。

法若真(1613—1696),字汉儒,号黄石,山东胶州人。顺治三年(1646)进士,

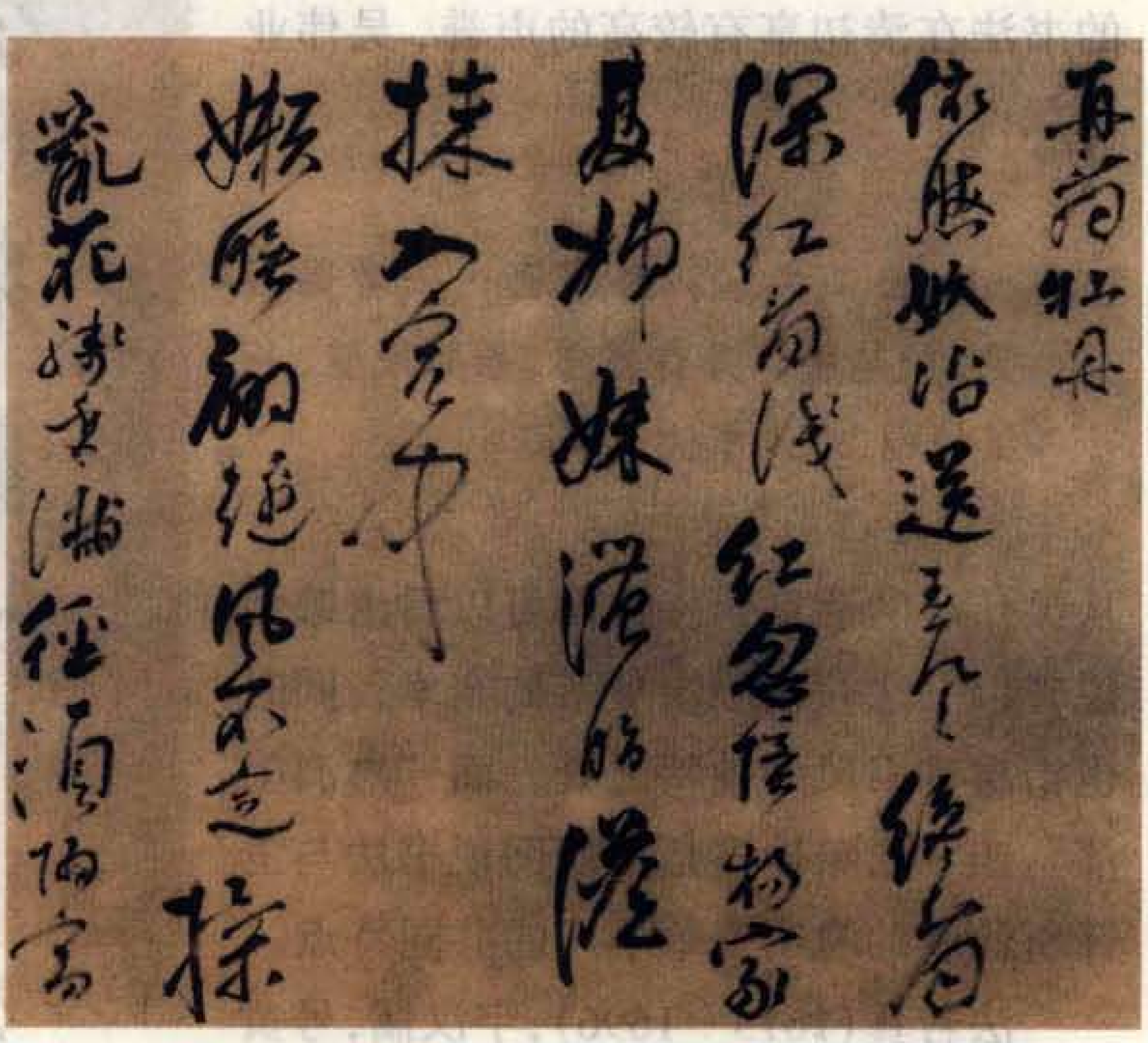


1-1.5 龚鼎孳《五律诗轴》行书
绫本 183.2×50.6 cm
小莽苍苍斋藏

康熙十八年(1679)举博学鸿词,官安徽布政使。

法若真虽然不是明朝降臣,但他属于清军入关后最早与清政府合作的汉族士子群体。他于顺治三年中进士,与王铎之子王无咎为同年。入朝为官后,法若真同王铎多有交往,他们经常聚会,饮酒赋诗,挥毫泼墨。法若真比王铎小二十一岁,当属晚辈,在这样的聚会上亲见王铎挥毫作书,自然会受其熏染。因此,法若真的书法书格与王铎十分相近,尤其是在书写长条幅时对字形的连带处理和通篇气势的把握,都可以看出王铎的影子。若从个人习惯上看,则法若真更多的追求一种静穆和飘逸的趣味,其如行云流水般的潇洒流畅,与王铎书法中以纵肆和跳荡为特征的奔放又微有不同(图 1-1.6)。从整体成就上来说,称法若真为王铎书风的殿军或后劲,较为恰当。

以王铎为代表的一批明代降臣,在加入满清政权的同时,也把汉族文化及文人士大夫的艺术化生活情趣介绍给满族统治者。在清初的朝廷中,明朝降臣并未得到彻底的信任和重用,他们所担任的多是一些无足轻重的文书编纂职务,而且稍有不慎,即被弹劾,轻则降级罢官,重则下狱杀头。这种环境,促使他们把更多的精力和时间用于诗文唱和、翰墨丹青及鉴赏收藏等艺术活动。这种艺术化的生活,一方面可以保证自身的安全,不



1-1.6 法若真 《七言诗》(部分) 行草 纸本 27.5×31 cm 上海图书馆藏

会引起异族统治者的敏感和猜忌；同时也使这些生活在冷落歧视之中的知识分子获得精神上的解脱安慰，并找到自身的价值。事实上，这些降臣之中的大多数人正是以自己的文学、艺术才华，而不是治理国家的能力，才获得满族统治者的赏识和任用。

王铎、法若真、戴明说以及与他们书风相近的傅山，基本上延续了晚明变革书风。由于这些人都是北方人，所以这一路风格在当时的北方书坛具有很大势力，以至在南方书家眼中，王铎扮演着北方书坛盟主的角色。

与此形成鲜明对比的是，江南一带的书法风格依然笼罩在董其昌的影响之下。董其昌的追随者指斥以王铎为代表的北派“不知书法为何物，故胆大心粗”，“魔气甚大”，而南派所标榜的，则是温文尔雅、从容飘逸的“晋、魏潇疏秀工之致”[22]。南派认为自唐以后，笔法衰落，宋、元书家已失庄雅之度，明代诸家更不足观，只有到了董其昌才是古法正宗，因此推崇董其昌为明代惟一大家，可以上接二王、鲁公。董其昌生前官高位显，兼之年高寿长，交游广泛，门徒众多，在明末清初影响极大，尤其是江、浙一带，地近同乡，风气沾溉，学书者大率以董为师，即使不是亲得传授亦难脱其氛围熏陶。而当时清政权天下未定，正极力笼络汉族知识分子尤其是东南一带的文人士子，借其号召力帮助自己巩固统治。在这种文化形势下，发源于董其昌，盛行于江南文人之间的晚明南派书风，便随着汉族士大夫向清政权的归附而成为清初书法的主流风格。在属于这一派书风的书家中，沈荃又因与董其昌的同乡关系和自身的家学渊源，故能脱颖而出，不仅在同僚中享有善书声望，更因此获得皇帝的赏识和重用，并对整个清代前期的书法风气产生了决定性的影响。

第二节

傅山与遗民书家

在满族进入中原并征服汉族建立起清朝统治的过程中，大多数汉族士大夫面对明朝覆灭、清朝取而代之这一残酷的现实，或出于自身的需要，或出于无奈的选择，采取了改换门庭、投靠新主的做法。然而，也有少部分民族感情强烈的汉族知识分子，积极参与抗清活动，力图恢复朱明王朝。即使是在清朝政权稳固下来，反清复明已毫无可能的形势下，他们依然对新朝廷采取拒不合作的态度，隐居不仕，甘为遗民。

在全国形势逐渐稳定，武力抵抗清军的活动纷纷失败，清朝取代明朝已成不可扭转的事实以后，那些不甘承认异族统治的遗民，只得把精力投入到学术研究、诗文著述和书法绘画等文化艺术领域中。通过保持和发扬文化传统来维持汉民族的自尊和优越感。由于遗民群体在心理上普遍对现实感到失望和保持距离，因此他们在从事自己所沉醉于其中的文化艺术活动时，能够集中全部才智，而且不必考虑世俗审美趣味的摆布和统治者文化需要的干扰。正因为如此，清初的遗民群体中产生了一批特立独行、个性强烈的艺术家。这些遗民艺术家以其峭拔孤傲的人格力量和瑰丽奇异的艺术风格，对后世的艺术家产生了深远的影响。



1－2.1 傅山像

傅山（1607—1684，图 1－2.1），

初名鼎臣，字青竹，后改名山，字青主，别号甚多，常见者有公之它、石道人、啬庐、丹崖翁、青羊庵主、侨山、侨黄、松侨、真山、朱衣道人、闻道下士、观化翁、西北老人等，阳曲（今山西太原）人。傅山的祖父中过进士，做过官。父亲也是个贡生，以教书为业。傅山本人虽然自幼聪颖过人，博闻强识，但在明朝却未考取任何功名。傅山为人耿介，青年时曾为营救身陷冤案的友人而三上讼书，伏阙陈情，人称义士。明亡后，傅山先是因卷入秘密反清活动被捕入狱，经友人多方营救和朝中官员龚鼎孳等人为之谋划开脱才得以生还。出狱后的傅山，退隐山林，潜心学术研究和书画创作，二十年不见生客。康熙十八年（1679），清朝开博学鸿词科，诏令内外官员举荐各地有才学硕望者进京赴考，授予官职，是为清政府拉拢安抚汉族文人的一项重要举措。傅山也被当地官员举荐，但他借口病重，坚辞不赴。有司无奈，只好用抬床把七十三岁的傅山硬抬往北京。行至北京近郊，因傅山坚决不入城，只好作罢。此后，傅山回到山西埋首著述，一直到七十八岁去世。

傅山是清初著名的学者，尤其对先秦诸子中的《公孙龙子》《墨子》等书研究很深，多有阐发。他在太原附近隐居时，名声已传播甚广，许多当时的著名学者如顾炎武、阎若璩、朱彝尊、潘耒、李因笃等人都曾慕名来访。这些学者聚集在山西境内，在当时是一个引人注目的文化现象。而傅山正是这一学术圈内的主要人物之一。与这些著名学者之间的切磋交流，对傅山的学术思想和艺术主张，都产生了很大影响。此外，傅山还精通医术，尤其擅长妇科㉓。

当然，傅山一生最为后人称道的，还是他在书法艺术上所取得的成就。

傅山自幼学书，先从晋唐楷书入手。他在晚年回忆道：

> 吾八九岁即临元常，不似。少长，如《黄庭》《曹娥》《乐毅论》《东方赞》《十三行洛神》下及《破邪论》，无所不临，而无一近似者。最后写鲁公《家庙》，略得其支离。又溯而临《争座》，颇欲似之。又进而临《兰亭》，

虽不得其神情，渐欲知此技之大概矣。㉔

如此由楷书入手的学书道路是儿童启蒙时期的通常方法。这固然是科举考试重视小楷的风气使然，同时也与傅山之父以教书为业有关。但傅山的性格决定了他不是一个谨守成法、亦步亦趋的人，所以临摹古帖多不能似。纵然到了晚年，其楷书虽略近颜真卿，也只是存其大概精神，绝不在细节处描摹移形。在行草书方面，傅山同那个时代的多数书家一样，对《淳化阁帖》之类的刻帖下过临摹功夫，然而最终还是以抒发个人性情的表现风格为归宿。

与同一时期的王铎一样，傅山的书法实践也是以狂放的草书为最高成就。傅山秉性刚烈倔强，以气节著称。他虽然年青时学过赵孟頫的字，而且一学就像，但从心底里鄙视其为人。然而对于同样身为“贰臣”的王铎，却未加斥骂，而且在教育子孙写字时还用王铎作为成功的榜样举出㉕。这对于傅山的性格来说，是极不正常的。如果再联系傅山的草书风格来看，使人感到傅山极有可能是学过王铎的，至少受到王铎书风很深的影响。

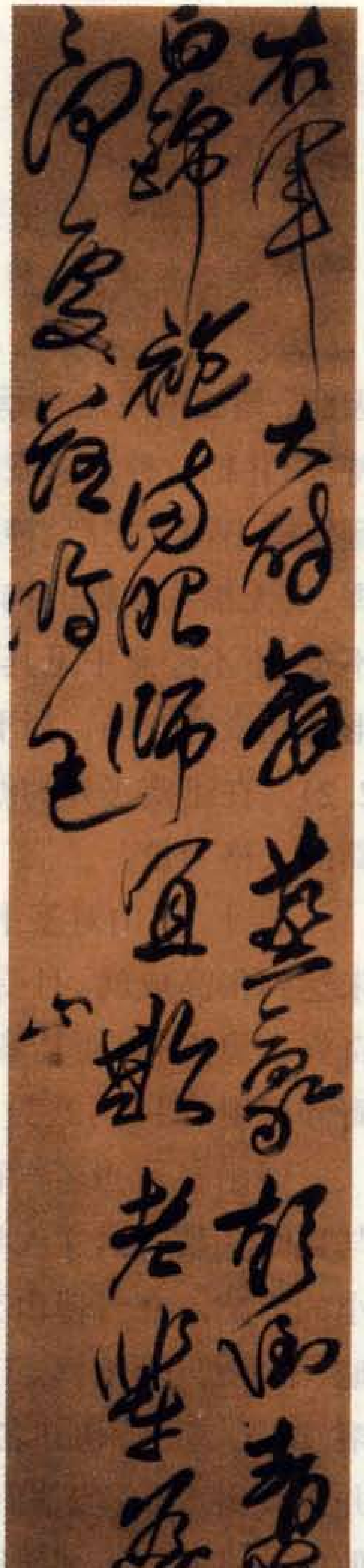
但傅山毕竟与王铎不同，思想上、经历上的差别决定了艺术上的差异，尽管从整体风格上看，傅山与王铎一样同属晚明变革书风。在王铎的作品中，传统法度的烙印相当深刻，虽然用笔盘旋跳宕，气势纵横飞舞，然而似乎从未逸出法度之外，从心所欲不逾规矩。正如前人所评：“纵而能敛，故不极势而势若不尽。”㉖傅山在学习传统技法方面所达到的深度显然远远不及王铎，或许是他的个性使得他不会有兴趣耐心对某一家或某种风格笔法作细致入微、穷极其妙的临习和探究。可以说，傅山只是在熟悉了书法的初步技法规则后，便放弃了对传统技法和前人经验的依赖，转为完全出以“己意”的自由创造。从书法创作和作品欣赏的技术角度来看，傅山对传统技法和审美规范的理解、把握乃至发挥，远不如王铎甚至法若真、戴明说等人那样纯粹和细致，但他以强烈的人格感染力和横扫千军、惟我独尊的汹涌气势，掩盖了自己在技法上

的单调和不足。在这一点上，傅山与明代的徐渭颇为相似。

作为遗民的傅山，不论为人处世，还是研究学问、创作书画，时时处处都表现出孤傲不群的性格。特别是在以寄托胸怀、抒发意气为功能的书法方面，更是把表现自己的人格形象和特征作为主要目的。傅山本是一个清高倔强之人，入清以后，遗民的身份更为他带来极高的名声和世人的尊敬。处在这样的氛围里，就使他更加重视和突出自己在人们心目中的人格形象。一旦这种人格形象的表现需求发展到极端，便超过书法艺术本身的价值，使书法变成了作者人格形象的表露形式。因此，傅山对书法的理解首先建立在人格的完善之上。他教儿孙写字说："作字先作人，人奇字自古。纲常叛周孔，笔墨不可补。"[27]他评论前代书家，肯定颜真卿是因为崇尚颜真卿的气节，否定赵孟頫也是出于对其人格的鄙视。其书法实践和追求更是建立在这种人格至上的思想基础之上的。

在做人处世方面，傅山最讨厌"奴气"，言谈话语之间，时时处处加以抨击。他认为："不拘甚事，只不要奴。奴了随他巧妙雕钻，为狗为鼠已耳。"[28]反映在书法上亦然：

> 字亦何与人事？政复恐其带奴俗气。若得无奴俗习，乃可与论风期日上耳，不惟字。[29]



1－2.2　傅山《自作诗轴》草书
绢本　202×44 cm
南京博物院藏

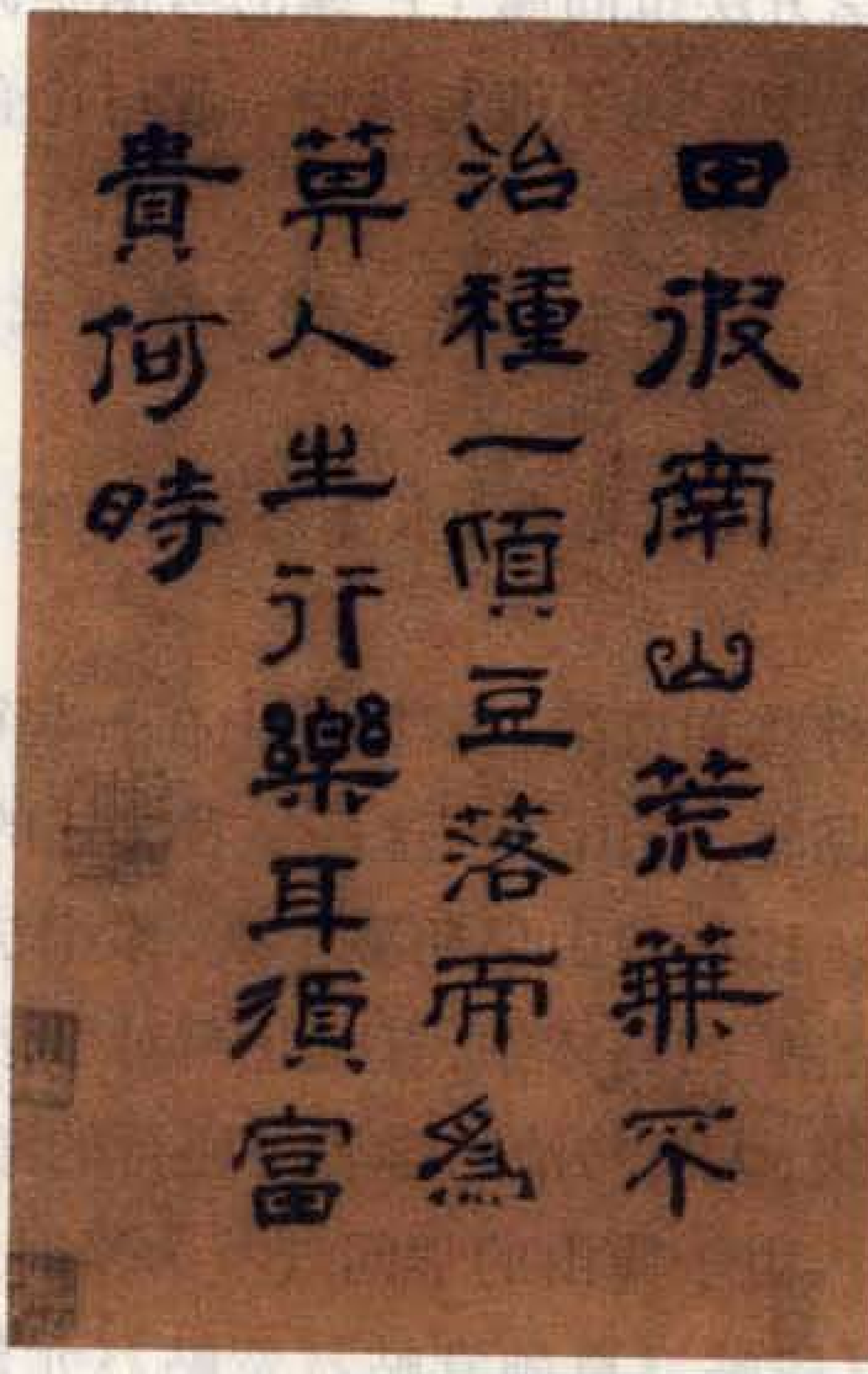
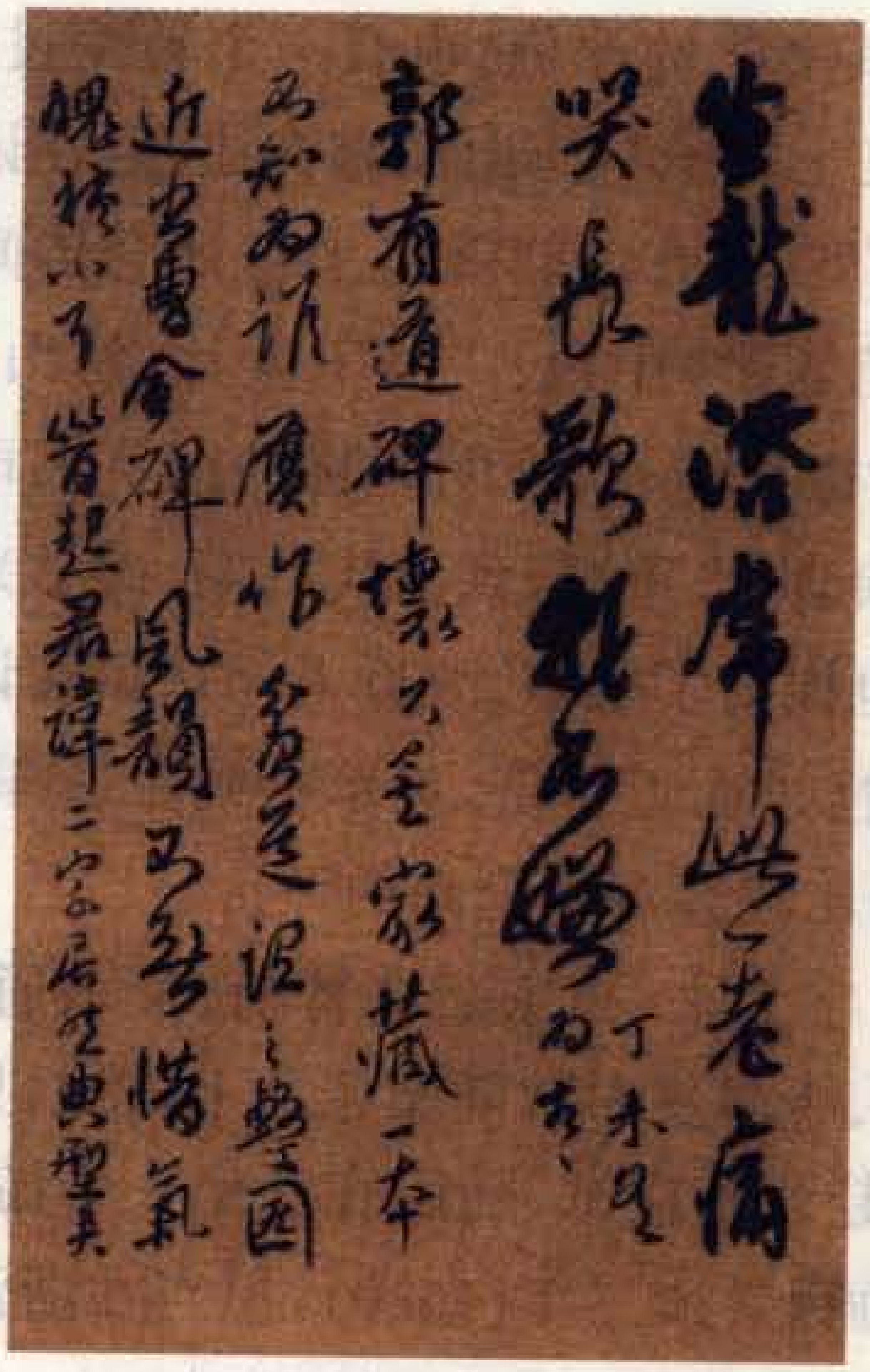
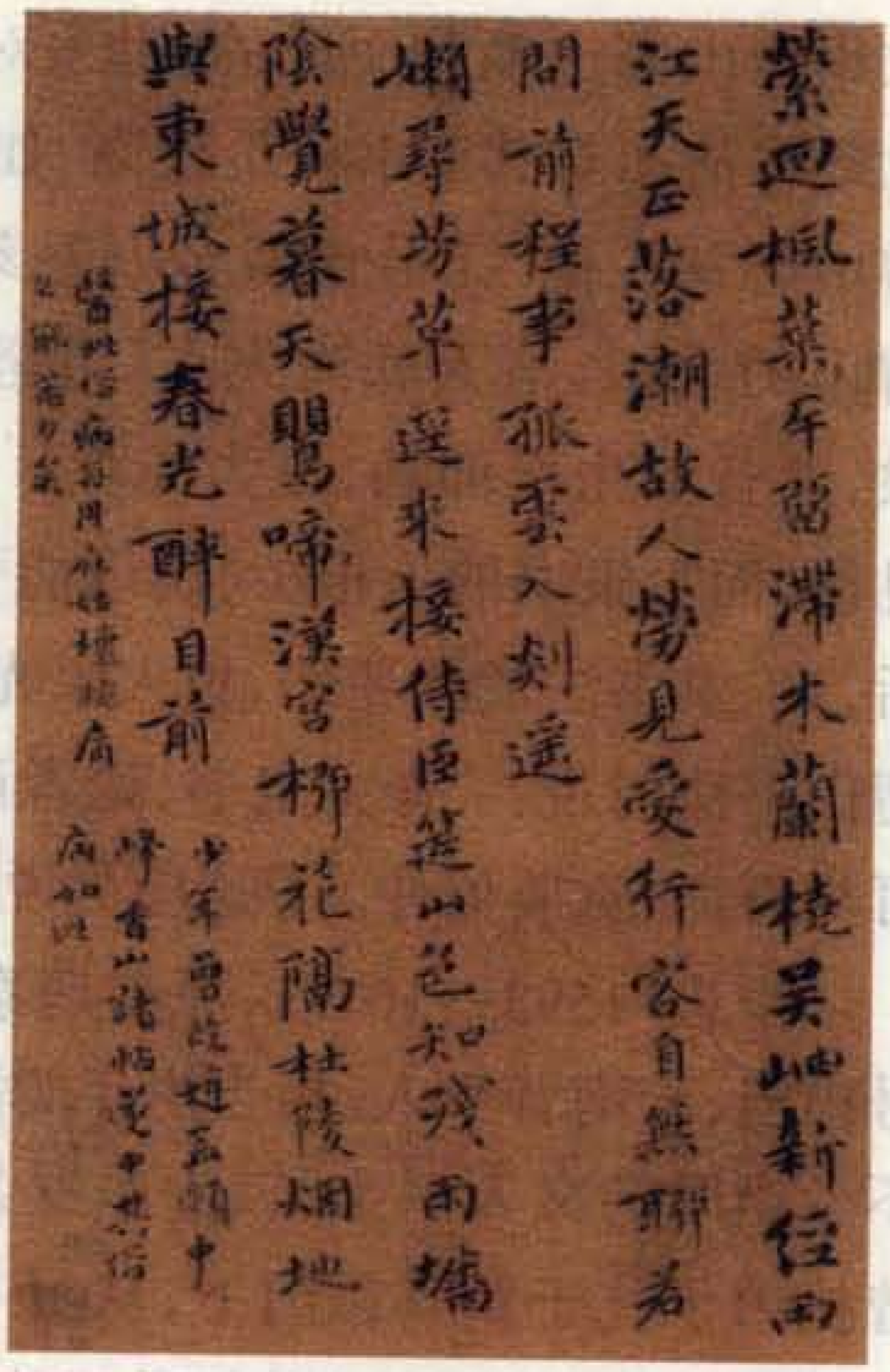
并进而宣称：

> 宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁直率毋安排，足以回临池既倒之狂澜矣。㉚

因此，傅山的书法秉承了晚明以来摆脱技法规则束缚、注重个性宣泄的特征，并把这种追求发展到极致。他的楷书得力于颜真卿，但只是吸取了颜体楷书博大庄严、神凝气重的精神风貌，用笔、结体细节则一任己意发挥，全无描头画脚的拘谨和工整平稳的造作之态。行书则潇洒自然，从容不迫，于不经意中见其真趣。至于草书，更是恣意挥洒，气势澎湃，从点画形态到章法布局，都不受任何成法制约，大笔浓墨，纵横牵绕（图1－2.2）。在迅疾飞舞的线条中，处处表现出随机应变的创造欲望和颠狂不羁的人格力量。

此外，傅山对篆书和隶书也有涉猎，只是因为时代条件的限制，并未达到很高成就。且受当时普遍水平和风气的影响，再加上他自己的尚奇好古思想，因而其篆、隶书法往往怪字连篇，不明来历，风格亦失之狂野和怪诞(图1－2.3)。

傅山在清初名气很大，这主要是因为他对清政府的不合作态度和与当时一批著名文人学者的交往。特别是后者，对其书法实践产生了不小的影响。在与傅山交往的朋友中，曹溶、戴廷栻、顾炎武、潘耒、阎若璩、朱彝尊、李因笃、王弘撰等都是当时学术界赫赫有名的人物，其中曹溶、戴廷栻是清初知名的金石书画收藏家。这二人虽然在书法和学术上并无突出成就，但他们丰富的收藏和与各地艺术家、学者的密切交往为傅山提供了交流和研究的便利条件。曹溶在京城时，与龚鼎孳、孙承泽、吴伟业等来往密切，并曾与龚鼎孳一道为傅山因卷入反清活动入狱开脱解救。曹溶到山西为官后，其同乡学者朱彝尊也作为他的幕僚来到山西。朱彝尊与顾炎武、阎若璩等均对金石碑版有浓厚兴趣，而且他们的

1－2.3　傅山　《各体书册》(部分)　绢本　每页 23.1×14.5 cm　湖南省博物馆藏

治学方法也同属于严谨的考据学派。与傅山关系最密切的阎若璩，在其著作中记述了他与傅山一起讨论金石文字之学的情况：

金石文字足为史传正讹补阙，余曾与阳曲老友傅青主极论其事。㉛

傅山先生长于金石遗文之学，每与余语，穷日继夜，不少衰止。㉜

朱彝尊和曹溶也曾同傅山在一起审定金石碑版，交流考证心得，相互题跋品鉴。傅山在与这些学者交往的过程中，自然会受到其严谨学风的影响。比如傅山早期喜作篆、隶书法，而且经常使用一些来历不明、不合"六书"的异体字，有时甚至对字形结构妄改杜撰。到晚年这种情况基本消失，大概与清初学者中盛行的考证辨伪之风不无关系㉝。

由于傅山的学问气节为当时所重，其作品也流传很多。除墨迹外尚有《段帖》《尊颉堂帖》《贺帖》《元仲帖》《啬卢帖》《百泉帖》等，都是后人收集傅山书迹摹刻而成的。世人对其书法的评价，也有一个转变过程。大致在清初对其隶书评价较高，如王士禛虽与傅山没有交往，但在记述傅山时却说他"工分隶及金石篆刻"㉞，很有可能就是来自社会传闻对傅山的认识。清人郭尚先在《芳坚馆题跋》中说："世争重其（傅山）分隶，然行草生气郁勃，更为殊观。"大概在清初，晚明风格的行草书司空见惯，而写隶书的人很少，所以能引起世人重视。到清代后期，碑学兴起后，篆、隶书法成就斐然，世人眼光也提高了很多，故近人马宗霍在评论傅山书法时说："青主隶书，论者谓怪过而近于俗。然草书则宕逸浑脱，可与石斋、觉斯伯仲。"㉟这应当说是比较客观和全面的评价。

担当（1593—1673），原名唐泰，字大来，出家后名普荷，又名通荷，号担当，云南晋宁人。担当少年聪颖，十多岁时曾随父亲北上应试，见到不少当时的文人名士。二十多岁又赴北京应试，随后在江南一带游历，曾执弟子礼于董其昌门下，从习书画。崇祯三年（1630），担当在浙江绍兴显圣寺从湛然雲门禅师受戒律，法名通荷。然后辗转回到云南，家居

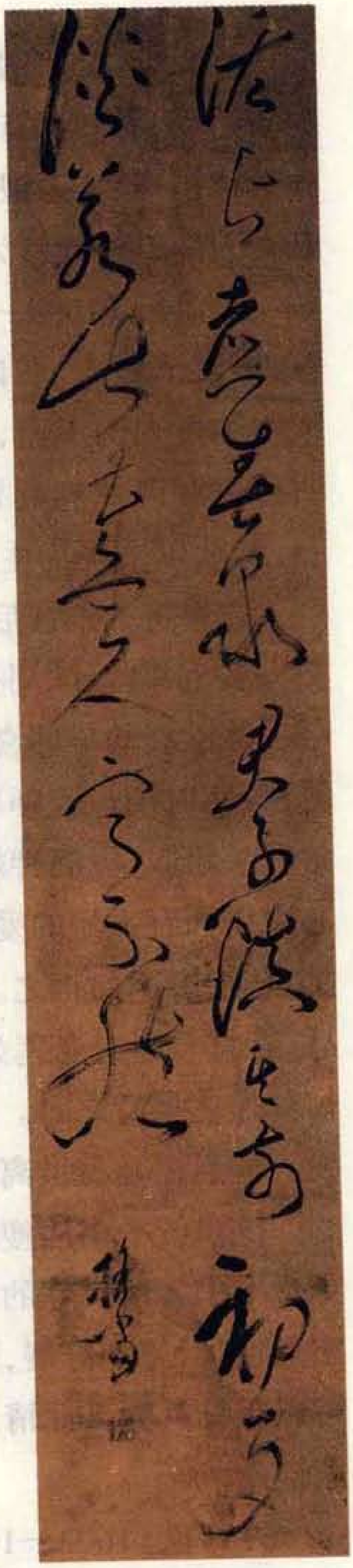
养母，以书画自遣。其间，徐霞客旅游至云南，经陈继儒介绍至晋宁访担当，二人一见如故，诗歌酬答，十分投契。崇祯十五年(1642)，担当弃家入鸡足山削发为僧，改法名普荷，号担当㊱。

担当的书法从董其昌入手，深得董氏三昧。其青年时期游学江南，正是董其昌名声显赫、如日中天之时。担当不仅拜董为师，而且与董氏好友陈继儒也交往甚密。诗文书画曾得到董、陈赞许。回到云南后，尤其是剃度出家以后，其书法绘画在瓣香董氏的基础上，进而融入诗情禅理，愈显豪放恣肆，锋芒毕出(图 1－2.4)。此实为学董而能自化者。

担当生在明末清初的动荡年代，虽然出家为僧，但仍具有强烈的爱国之心和忧患之情，并且常常通过书画表达出来，尽管这种表达是曲折隐晦的，但其晚年书画作品中流露出浓郁的故国山河之思和黍离麦秀之感，却是可以明显感觉到的。有些史料记述担当曾在清初依附云南土司沙定洲，希冀借助沙氏兵力以扶明社，恐怕也不纯是空穴来风㊲。

云南地处边远，与中原的文化艺术交流十分不便。担当早年游学江、浙一带，深受江南风气熏陶，又曾得董其昌亲授，可谓名门正宗。故回到云南后，名声甚高：

> 一时碑碣及贵家屏幛图册，咸借之以为重。求者麕至，师亦如意应之。晚居点苍山之感通寺，宦游叶榆者，无不就寺谒师。㊳



1－2.4 担当 草书《〈论交〉诗轴》

当时在中原一带，知道担当的人却不多，以至对其事迹多有误传。如石涛见到担当的诗、画都很佩服，但向朋友问及担当其人时，朋友却告诉他担当“昔为锻士出家者，初不识字，净悟生慧，无多弄墨”[39]。可见其在云南以外则鲜为人知。

陈洪绶（1599—1652），字章侯，号老莲，晚号悔迟、老迟、雲门僧等，浙江诸暨人。明诸生，早年从学于著名学者刘宗周、黄道周二人，崇祯间纳资入国子监，以擅书画名重京城，不久又回到家乡。明亡后，南明鲁王和隆武朝廷皆曾以翰林或御史之职征召，但陈洪绶都没有应召，继续以书画为生。

清军进入浙江后，陈洪绶曾避入绍兴雲门寺出家为僧，他与当时的文人名士祁彪佳、周亮工、张岱、毛奇龄等皆交往甚密。

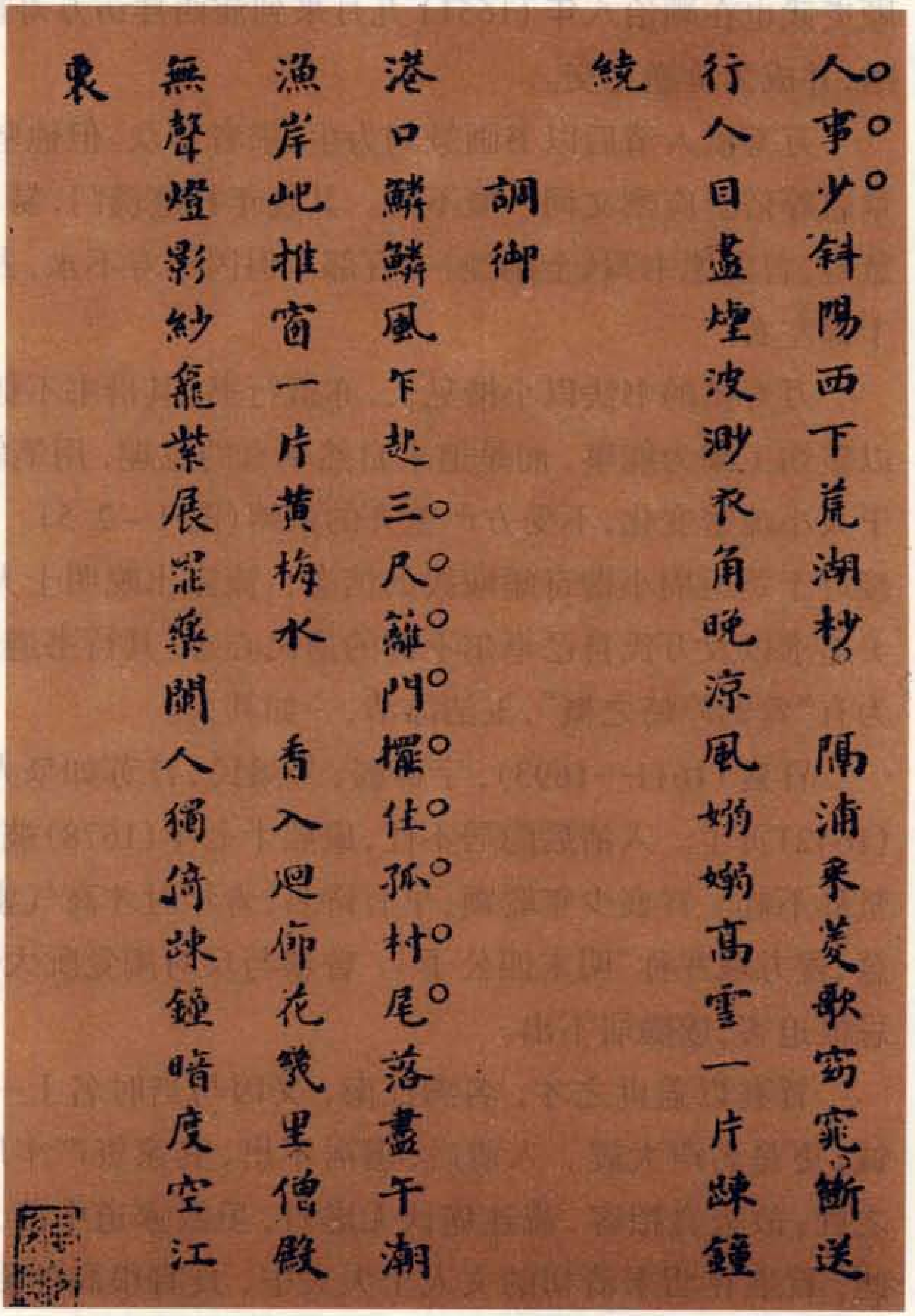
陈洪绶幼年即喜绘画，及长，亦以书画擅名一时。其人性情豪纵不羁，青年时期虽曾师事刘宗周，讲求性命之学，但在生活上不拘小节，经常乱头粗服，纵酒狎妓，即使是混迹浮图之时，依然如故。虽然如此，其心中仍怀有强烈的爱国之情和民族正义感。奸臣马士英曾具厚礼求一见，陈洪绶闭门拒之。马又托老莲好友代求一画，终不可得。清军入浙后，有将领逼迫老莲为其作画，亦佯装颠醉逃脱。其晚年号悔迟，即寓有悔其才艺累身之意。虽混迹浮图，颠狂自放，但胸中悲怨之气，时时吐发，“醉后语及身世离乱，辄恸哭不已”[40]。

陈洪绶的书法瘦劲挺拔，大概由于擅长绘画的缘故，他的用笔不见寻常习书者所遵守的笔法规则，而遒劲生动之致，一如其画。在结体上字形瘦长，笔画舒展，疏密短长各随其势，毫无摆放造作之态。从其书法可以想见其为人性情。后人因为看重陈洪绶的绘画成就，遂使其书法成就被掩盖。

万寿祺（1603—1652），字介若，号年少，江苏徐州人。明崇祯三年（1630）举人。1645 年清军下江南后，各地武装抗击活动纷纷爆发，万寿祺参加了由沈犹龙、陈子龙领导的义军抵抗清军。义军被清兵击败后，

万寿祺被俘，经友人营救逃脱回到江北。这时其家乡徐州已在清军占领之下，万寿祺只好隐居到淮安附近的浦西，在那里营建了一处“隰西草堂”，以卖字画为生，并改穿僧服，自称明志道人、沙门慧寿。他还时常渡江到江南访问旧友，拜谒明陵。

万寿祺才华出众，除古文诗词外，还擅长书画篆刻，精于琴、棋、剑、曲及刺绣，是一位具有多方面才艺的文人。他在江南一带交游广泛，尤与复社诸人往来密切，影响很大。特别是在松江抗清起义失败后，许多劫后逃生的遗民故友都曾来到浦西，这些人聚在一起，形成一个独特的艺术团体。他们经常举办诗酒之会，或泼墨挥毫，或凭吊故垒，以寄托亡国之



1－2.5　万寿祺　《遯渚倡和集册》(部分)　小楷
每页 23.8×31.5 cm　徐州博物馆藏

思。在清初数年之中，由于万寿祺的名气和影响，他的“隰西草堂”，实际上成为南来北往的文人们的一个落脚处，特别是那些抱着忠于明朝信仰和恢复希望的遗民，更是经常以此地为聚散地，“吊半壁沧江，续六朝之昔梦”[41]。万寿祺的朋友包括著名的遗民方以智、程邃、宋曹、归庄等，其中归庄还被万寿祺请到家中担任儿子的老师。而另一位著名的遗民顾炎武也在顺治八年(1651)九月来到浦西拜访万寿祺，二人以诗画相赠，并成为莫逆之交。

万寿祺入清后以书画篆刻为生，求者甚众。但他坚持对祝贺、奠诔、章启等俗套应酬文词一概不写。其晚年托迹佛门，易衣僧服，自号沙门慧寿，曾发愿书写《金刚经》一百部。但因年寿不永，去世前只写成了二十部左右。

万寿祺的书法以小楷见长，亦擅行书。其楷书不似寻常作此书体者以整饬工细为能事，而是追求自然率真的意趣，用笔轻松舒展，结字富于大小疏密变化，不受方严整齐的束缚(图 1－2.5)。从整体风貌上看，接近于黄道周小楷奇峭峻拔的情态，流露出晚明士大夫潇散自由的审美追求以及万氏自己卓尔不群的遗民心态。其行书遒逸劲健，被后人誉为有“鸾鹤停峙之概”，玉洁冰清，一如其人。

冒襄(1611—1693)，字辟疆，号巢民，江苏如皋人。明崇祯十五年(1642)贡生。入清后隐居不仕，康熙十七年(1678)被征应博学鸿词科，坚辞不赴。冒襄少年聪颖，早有诗名，青年时才高气盛，与方以智、陈贞慧、侯方域并称“明末四公子”。曾参与反对阉党阮大铖的斗争，为阮所忌恨迫害，遂隐居不出。

冒襄以盖世之才，名满江南，又因与当时名士一道反对阉党阮大铖，更是名声大震。入清后，退居不出，其家资产丰厚，又有池台园林之胜，故极喜招客，流连痛饮无虚日，虽致家道中落，亦怡然不悔。因此，冒襄在明末清初的文人士大夫中，具有很高的影响和号召力。其书法亦为世人所重。

作为名士派文人，冒襄的书法也体现出狂放不羁的名士气派。他的

书法不以精谨的法度和功力见长，而是具有多变的随意性和独特的面貌特征。其用笔、结字都不拘成法，字里行间使人感觉到晚明文人所特有的潇洒胸襟和鲜明人格。

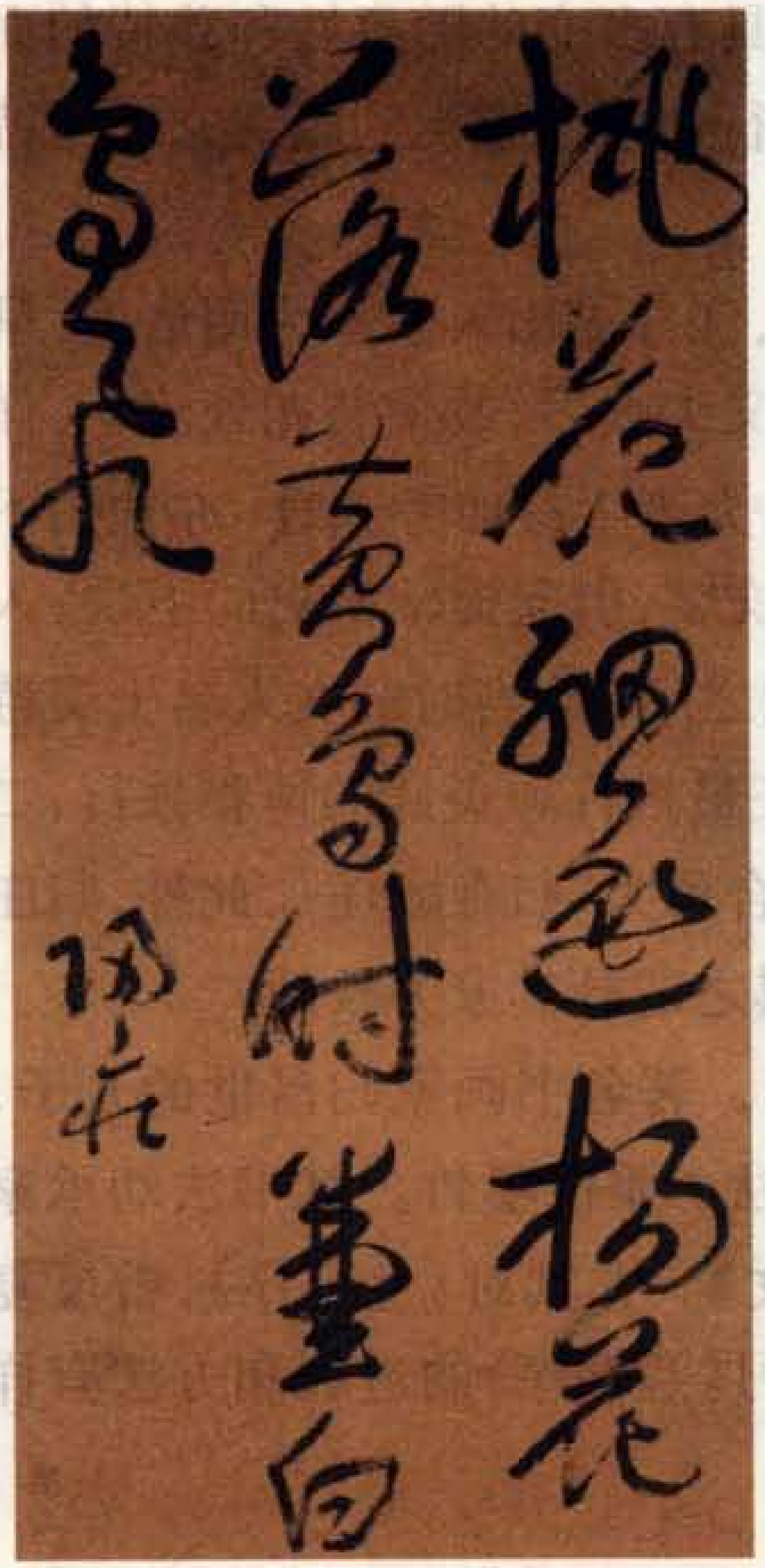
归庄(1613—1673)，字玄恭，号恒轩，江苏昆山人。本为明诸生，早年参加复社，明亡后曾参加抗清武装，起义失败后，改僧装四处流亡，佯狂保身。归庄性情古怪不羁，喜欢饮酒，为诸生参加考试时，亦饮酒不停，且以篆、隶、楷、草不同书体分写五经文字，引起提学御史的不快。入清后薙发僧服，自称普明头陀，往来湖山之间，与当时的文人名士交游甚广，名气也很大。在清初的遗民中，归庄最推许顾炎武的博雅独行，二人关系亲密，俱不谐于俗，因而被当时人合称为“归奇顾怪”。此外，归庄与万寿祺的友谊也十分深厚，曾应万寿祺之请赴其家为教师。

作为明代著名文学家归有光的曾孙、著名书画家归昌世的儿子，归庄少习诗文，才华超人，又工各体书法，兼擅墨竹。其书法幼承家学，主要取法于《兰亭序》及智永《千字文》。尤其对《兰亭序》，曾反复临习，并从中变化求脱。他曾对自己临习《兰亭序》的过程和方法有详细的回忆：

> 顾生平独善临摹此帖，以真迹既不在人间，摹刻善本又无力购之，将遂已乎？于是取寻常石刻，就其形模想其神理，自谓颇知大意，往往纵笔疾书。至于领之加山，弦之从系，则从后世字体，悟与惓不当从心，快不当作快，皆据理改正其误，不依旧本。余迩年所临，大抵如此。㊷

可见，归庄对于历代奉为圭臬的《兰亭序》，并不是斤斤描摹，亦步亦趋，而是学其大意，主要靠个人的理解和发挥，再结合自己的修养和性情，从而达到机杼自运的目的。同时，归庄对自己的这种学书法也是颇为自负的，曾自称：

> 友人欲余书《兰亭序》，为临数过……追忆而模拟之，于褚未敢雁



1－2.6 归庄 《七言诗句轴》 行草 纸本 117×55 cm 常熟博物馆藏

行，余人或不多让。

盖优孟衣冠，虎贲典型，良有所不屑也。观我书者庶几如九方皋之相马，得之牝牡骊黄之外乎！若求诸形模，则失之矣。㊸

归庄以诗文鸣于世，同时文人皆对其文学才华佩服称赞有加，甚至当时的文坛领袖吴伟业也时常请其代笔捉刀。他虽然嗜酒颠狂，不谐于俗，但依然获得人们的尊敬，所到之处，“见者指为名民遗献，莫不避影下之”㊹。其书法以行草见长，所作或流畅蕴藉，或纵肆跌宕，无不与其狂怪奇峭的性格相符合（图 1－2.6）。尽管归庄自己称其书法“不过兴会所至，游戏及之，不能如古人之工”㊺，但在世人眼中，这些兴会游戏之作，其实是作为遗民的归庄在天崩地解的沧桑之际的种种忧愤与无奈的寄托和宣泄。如他在自己画的墨竹上曾题道：

画竹不作坡，非吾土也；荆棘在旁，终非其伍也。亭亭高节，落落贞柯，严霜烈风，将奈我何！㊻

明白直露地表达了对清政府的敌视和对故国的怀念之情。

查士标（1615—1698），字二瞻，号梅壑，安徽休宁人。本为明诸生，入清后不仕，往来于镇江、南京、苏州、扬州等地，以布衣终身，是清初著名书画家、新安画派的代表人物。他在清初艺坛具有很高的声望和影

响，与当时的著名书画家如宋荦、笪重光、渐江、石涛、王翚、龚贤、恽格、程正揆等都有密切的交往。

查士标的书法和绘画都深受董其昌的影响，特别是书法，深得董其昌精髓，后来虽曾转学米芾，但终究未出董氏窠臼，是董氏书风在清初的主要继承者。其书用笔轻松流畅，结体雍容秀媚（图 1－2.7），不仅与其疏秀淡雅的画风相和谐，更表现出其优游山水、寄情翰墨的生活追求。由于查士标在当时艺坛交游广泛，名气很大，加上清初董其昌书风盛行，所以查士标的书法也受到极大欢迎和好评。其寓居南京时，竟至问字者珠履满室。

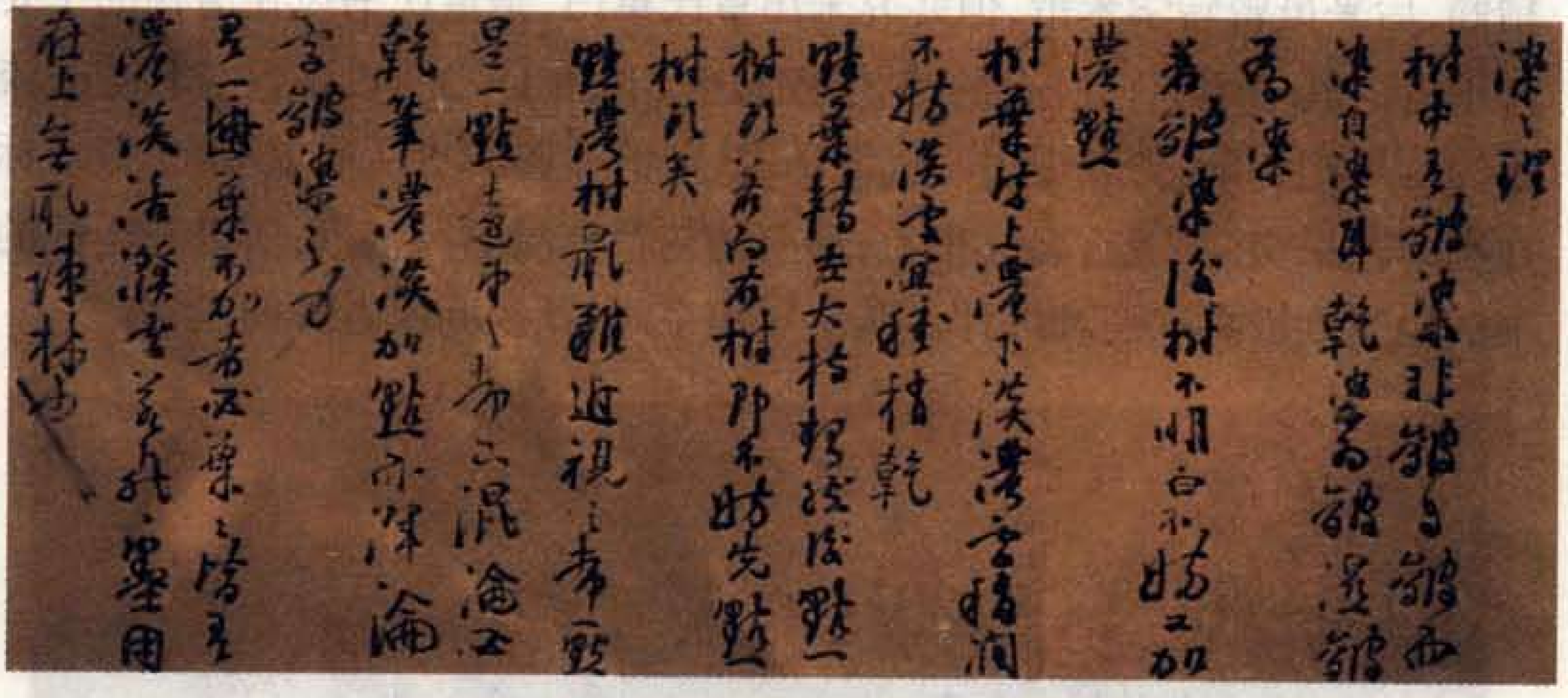


1－2.7 查士标 《五律诗扇面》 行书 纸本 18×54 cm 南京市博物馆藏

龚贤（1618—1689），一名岂贤，字半千，号野遗、半亩、柴丈等，江苏昆山人，寓居南京以卖画、卖字和卖文为生，一生未仕。龚贤是清初著名的画家，少年时曾从董其昌学画，晚年以山水画著称于时，与樊圻等七人被合称为“金陵八家”。

龚贤除善画外，又工书法。考虑到其早年曾师于董其昌，推想在书法上也曾受过董的影响。但从现存的龚贤书法来看，更多的则是显露着米芾的意味。龚贤曾指出：“书法至米而横，画至米而益横，然蔑以加矣。”㊼ 可见龚贤对米芾是有独特理解的。作为画家，龚贤对线条的把握和塑造有职业的敏感，将这种敏感运用到书法之中，就使得其点画的形态和表现力显得更加丰富和新奇。在结体上，龚贤不守成法，字形的大

小相间，正欹呼应，纵敛开合，变化百出。此外再加上墨色的浓枯对比，为其书法作品构成了突出的整体感和节奏感，因而具有强烈的吸引力和独特的艺术效果(图 1－2.8)。



1－2.8 龚贤 《论画横卷》(局部) 行书

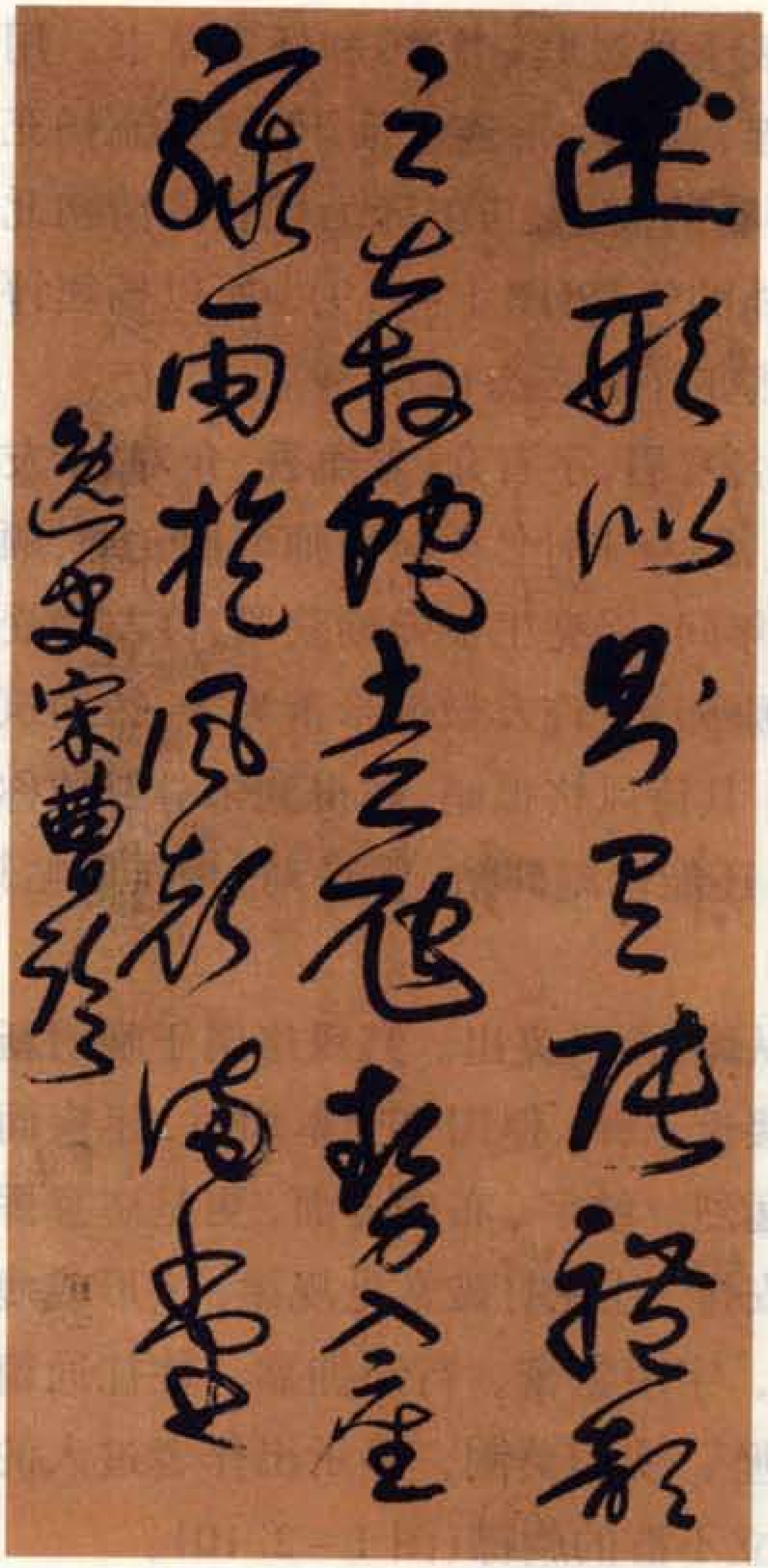
宋曹(1620—1701)，字邠臣，一作彬臣，号射陵，江苏盐城人。曾被举荐在南明弘光朝廷中担任中书舍人之职。清军下江南，弘光朝灭亡，宋曹遂隐居盐城，不复出仕。康熙元年(1662)和十八年(1679)两次被举荐征召，坚辞不赴，后两江总督于成龙请宋曹到南京参加《江南通志》的编纂，一年后书成，宋曹拒绝在书中列名，始终坚持与清政府不合作的遗民立场。

入清后，宋曹以遗民自居，惟以诗文书法自娱，所交往的朋友只限于同为遗民的万寿祺、归庄、冒襄等人。值得一提的是他与明朝皇戚刘文炤来往密切，并结成儿女亲家，从中可看出宋曹对明朝的怀念之情。

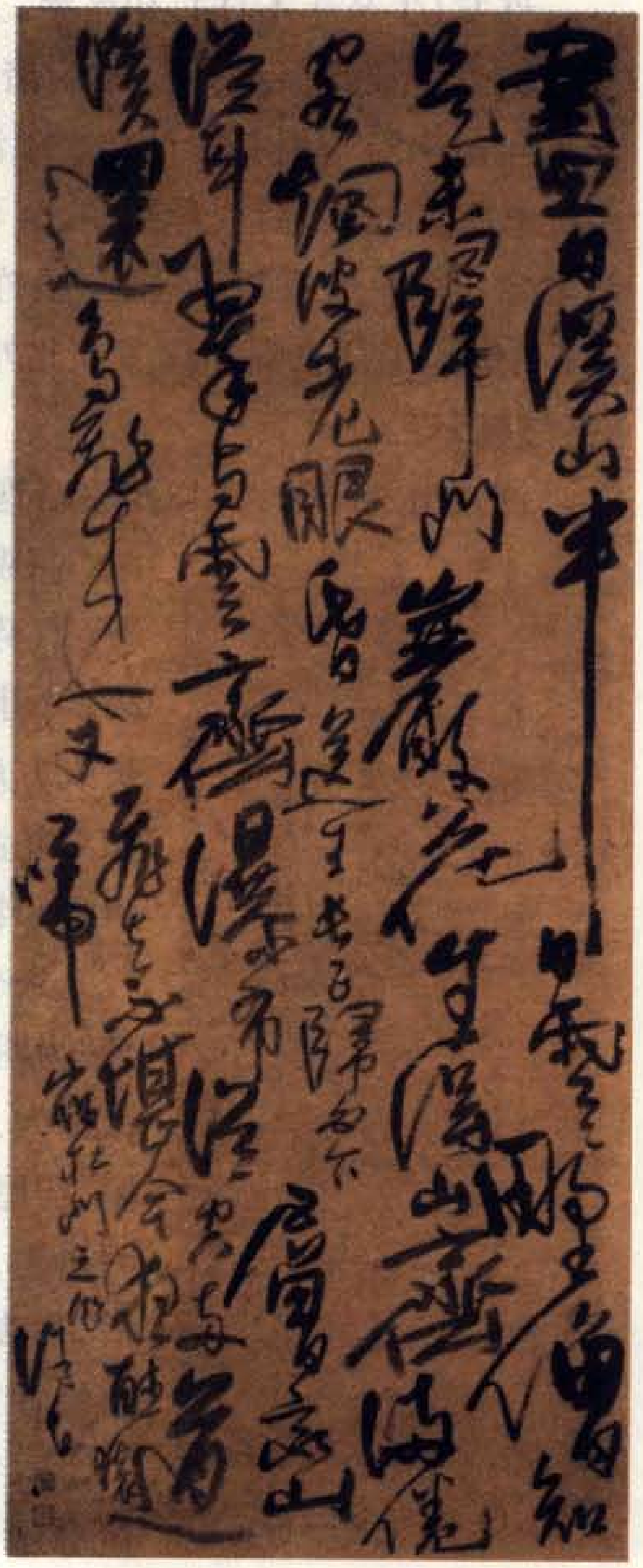
宋曹自幼即喜欢书法，并且学习刻苦。自称：

> 予弱冠知学书，留心越四纪，枕畔与行麓中尝置诸帖，时时模仿，倍加思忆，寒暑不移，风雨无间，虽穷愁患难，莫不与诸帖俱。[48]

所著《书法约言》，多经验之谈。尤强调学书者应学古而能脱化，谓“笔笔摹拟，不能脱化，即谓右军习气”[49]。反映出宋曹对书法的钻研和理



1－2.9 宋曹 《节临怀素〈自叙帖〉轴》 草书
纸本 128×61 cm 扬州博物馆藏



1－2.10 许友 《七绝二首诗轴》 草书
纸本 142.1×57 cm
日本澄怀堂美术馆藏

解。其创作则以草书为主,主要取法于孙过庭《书谱》和怀素草书。用笔以圆厚流转为主,不强求提按顿挫,点画字形连贯而下,气势流畅充溢,痛快爽利,带有受晚明新书风影响的痕迹,与王铎为代表的清初北方书风意趣相近,具有一种粗犷质朴的气息(图 1-2.9)。所以杨宾评价说:"宋射陵父子,虽有毡裘气,然亦江北之杰也。"[50]

许友(生卒年不详),初名宰,又名友眉,字有介,号瓯香、介寿、米友等,侯官(今福建福州)人。本为诸生,终身未仕。少时曾师事倪元璐,顺治五年(1648)与周亮工订交。顺治年间,周亮工被弹劾获罪,许友曾受牵连被押往北京,后获释回乡,卒于康熙初。许友敬仰米芾为人,曾构筑米友堂祀之。又喜竹,并擅画墨竹。其诗风格孤峭,曾得到朱彝尊的称赞,与周亮工往来唱和颇多。此外,还能镌刻碑帖,曾自刻《米友堂帖》《浩然帖》等。

许友擅长书法,尤以草书奇逸纵肆,面目突出。其风格属于晚明新派,面貌接近王铎,但用笔变本加厉,迅疾而下,气势猛烈。结字、布局方面,更是恣意挥洒,不事安排,往往打破常见规律,字形或瘦长或方扁,字距紧密,行距拥靠,往往通篇如天花乱坠,变幻莫测,显示出作者过人的胆魄和特立不群的胸襟(图 1-2.10)。



1-2.11 朱耷像

朱耷(1626—1705,图 1-2.11),原名统𨨗,为明朝宗室,宁王朱权后裔。字雪个,号八大山人,一生所用别号甚多,有刃庵、个山、个屋、驴屋、破雲樵者等,江西南昌人。朱耷本为明诸生,明亡后隐姓埋名,遁入山中,剃发为僧,后妻子俱死,又还俗。顺治十八年(1661)南昌青雲谱道院建成后,他曾托身于此。康熙二十六年(1687)又离开青雲谱,寄居南昌北兰寺中。朱耷因其父亲善书画,故自幼习书

画，其绘画技法熟练，风格独特，在清代艺坛上享有极高的声誉，被认为是水墨写意画领域内的一座高峰。

当明、清鼎革之际，分散在全国各地的明朝宗室成员无不更换姓名，遁迹隐居，以保全性命。朱耷亦不例外。他初为僧，又为道，目的都是为了躲避满清政权的迫害，既然亡国破家之痛已无力挽回，只有"觅一个自在场头"[51]，与世隔绝，了此余生。但随着朱耷书画艺术的日益成功，特别是其寄身青雲谱期间，名气渐渐扩展传播出去后，不仅赢得了四方文人名士的仰慕拜访，同时也开始受到清朝政府中官僚权贵的骚扰。如康熙十八年(1679)，他就曾被临川县令胡亦堂强迫往临川官舍中作画，并软禁达一年之久，最后朱耷只好佯装颠疯，逃回南昌。凡此种种，苦不堪言。朱耷于康熙二十六年离开青雲谱，大概就与逃避这类骚扰有很大关系。

在内心深处，朱耷对清朝统治者及其走狗是十分憎恨和厌恶的，而且情不自禁地要利用诗文书画等艺术形式表露出来，尽管在清初文网严密，文字狱残酷至极，但朱耷却经常在诗句或题画中或隐或现地表达出自己的幽愤和反清意识。如他写过一首题为《陶瓮》的诗曰：

小陶语大陶，各自一宗祖。烂醉及中原，中原在何许？[52]

反清之意溢于言表。当然，这样的诗是不能随便给人看的，即使是题在画上，也只能以隐晦曲折的语言来表达。故当时人记载说："山人有诗数卷藏箧中，秘不令人见。予见山人题画及他题跋皆古雅，间杂以幽涩语，不尽可解。"[53]在行动上，朱耷一方面以颠狂醉态来掩盖内心的苦闷，并求得自保，同时也对清朝的达官显贵表现出明显的厌恶与藐视。

朱耷一生足迹未出江西，故其交往不甚广，主要是活动于江西的气节之士以及到过南昌的外地文人名士，且大多都是别人慕朱耷之名而前来拜访。此外，朱耷晚年与住在扬州、同为明朝宗室的画家石涛联系较多，二人书信往来，朱耷还为石涛画了《大涤草堂图》，但二人一直没有见面。尽管如此，朱耷的书画名声在他在世时即已传播很广，经常有

慕名者从各地来索求书画，故其书画作品流传甚多。

朱耷的书法与其绘画一样，不仅具有鲜明的个性特征，而且达到很高的艺术水准。从早年的广泛取法到晚年的自成风貌，经了一个从博到简、从绚丽到精练的发展过程。

从现存的作品看，朱耷早期独立的书法作品较少，主要是在画幅上的题款和题诗跋语。从这些书迹中可以感觉到，其年轻时在书法学习方面下过许多功夫，对楷、行、篆、隶各种书体都有涉猎。在风格上，则主要从唐代欧阳询、宋代黄庭坚和明代董其昌得益最多。学欧阳询的楷书，大概是其启蒙时期的必修之课。虽然未必是出于心爱，但毕竟在用笔、字形的训练方面有所获益。而学董其昌也是明末清初的风气使然。在董书风靡天下的形势下，学书由董入手既属正常途径，也相对容易取得成绩。除了这两种外，对黄庭坚的学习大概确是出于朱耷自己的喜好。在其早期书迹中，仿黄氏书风者不仅数量较多，而且都写得十分用心精到(图 1－2. 12)。此后，其书法即逐渐脱离模仿前人的做法，开始向自我风格演变了。但是一直到六十多岁其个人风格已初步形成以后的最初一段时间内，仍然明显保留着较多黄氏书风的特点，可见黄庭坚书法对朱耷的影响是相当深刻的。

从六十岁前后开始，与其书画署款改用“八大山人”同时，其书法风

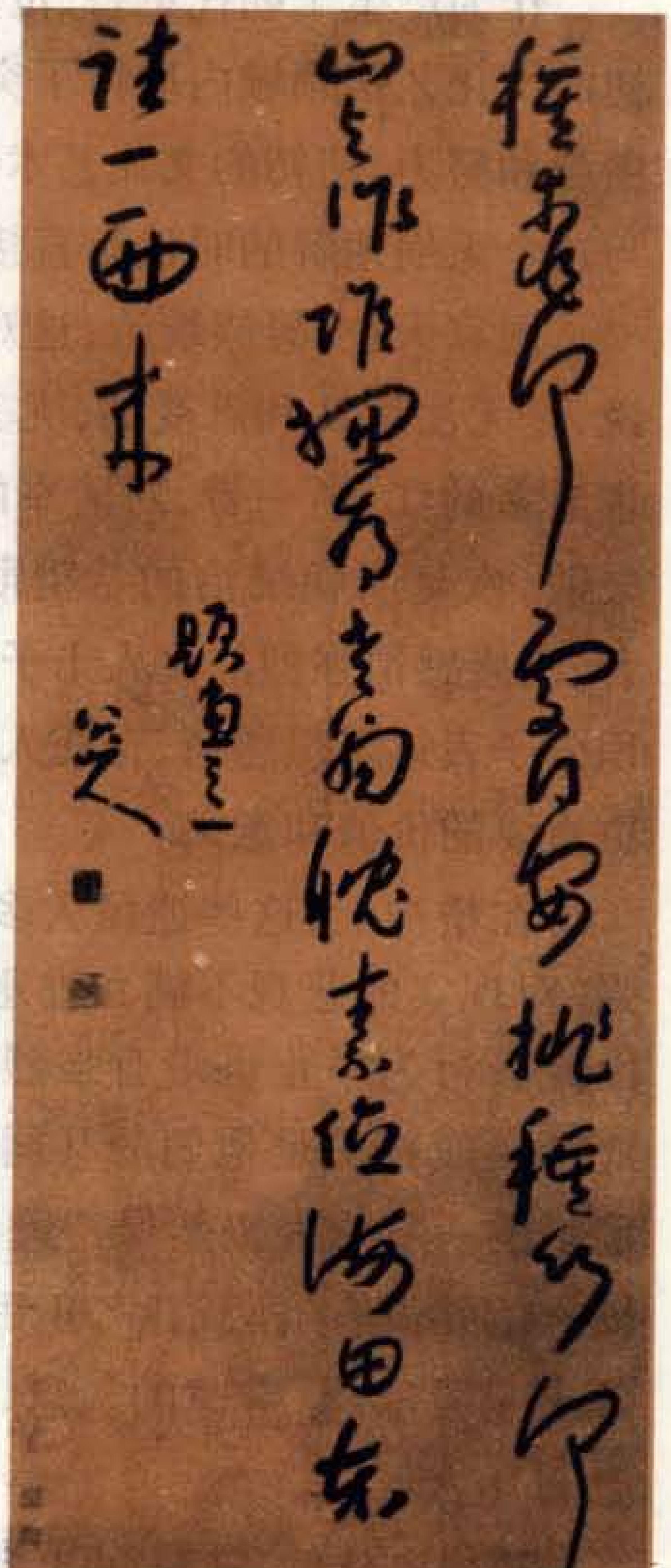


1－2. 12 朱耷 《刘伶酒德颂卷》(局部) 行书
纸本 25. 7×531. 1 cm 上海博物馆藏

格也产生了较大变化,以前常用的欧、黄、董三种风格很快淡化,代之而来的是更加凝练自由又略带一点黄庭坚痕迹的个人风格。在以后的时间里,以立轴、册页、手卷、扇面等各种形式出现的独立书法作品大量增多,表明朱耷在六十岁以后开始更加倾心于书法创作。

朱耷的书法风格到七十岁左右已基本成熟,其特点主要是:在用笔方面,使用秃毫,笔画饱满充实,圆厚流畅,不故作提按顿挫和迟涩扭转,使线条具有一种粗放质朴和简单自然的趣味;在结体方面,则千方百计充分利用汉字的造型特征,对字形加以夸张的变形处理,其原则是外紧内松,尽量把字形外廓伸张,上、下、左、右形成对比,力避平正,然后再从不平衡中求得稳妥(图 1-2.13)。这种做法体现出作为画家的朱耷对造型能力的熟练把握和深厚修养,也使其书法在奇曲变化的面目中,散发出一股高古浑穆的典雅气派。

值得注意的是,朱耷在最后的二十多年里,曾大量地临写晋唐书家的作品,其中又以王羲之、锺繇、索靖等人的书迹最多。但是,同明末清初的董其昌、王铎等其他书家一样,朱耷晚年的"临帖",其实只是一种文词上的抄写,在技法上则完全是以己意为之。这种随意的临写,一方面使他在不断的练习中逐渐强化和完善自己的特有技法和风格,同时又不自觉地将古人的某些技巧和气息融入自己笔下,保证自己的个人风格不至于在不断地重复


1-2.13　朱耷　《题画诗轴》　草书

书写活动中陷入单调和僵化。事实上,也许正是由于对锺繇、索靖的理解和领悟,朱耷晚年的小幅作品中,常常带有明显的章草意趣,特别是在他的尺牍或题画中尤为突出。这种章草意趣,完全不同于他早年对宋克章草的沾染,其简练淳厚的笔致与古雅生拙的韵味,与锺、索二人的风格一脉相承,是典型的魏晋风度。因此,后人评论朱耷书法时往往作"胎骨于晋魏""有晋唐风格""有锺、王气""纯师右军"之类的论断[54],大约就是根据其晚年的这类作品得出的印象。

作为产生于朝代更替、沧桑变革过程中的特殊现象,遗民群体在清初的文化艺术领域内取得了突出的成就。可以说,如果没有众多遗民的参与和努力,清初的文化艺术绝不会如此活跃和富有新意,而这一切又与这个天崩地解的时代有直接的关系。

国家灭亡,异族统治,这对于深受儒家文化教育的汉族知识分子来说,是无法承认和忍受的。尤其是在儒家文化根基最深、文人士大夫数量最多的江、浙一带,对清军的征服反抗最为激烈。一旦武装抵抗纷纷失败,恢复明朝统治的希望彻底幻灭以后,那些不甘俯首听命于征服者、民族感情强烈的文人士子,只好转向自我封闭的生活。这时,作为知识分子表达思想感情、寄托人格气节的诗文书画等艺术手段,变得具有更重要的价值和意义。

在精神上,这些遗民大多具有孤峭磊落的人格,重视气节,秉性倔强。对现实的悲观不满和逃避自放,又使得他们的生活极为困苦艰难。因此其行为举止也带有强烈的反抗性。出家入道是遗民的普遍选择,而嗜酒颠狂更是他们的共同特征。尽管出于生存需要和朋友旧情,遗民中的一部分人仍然保持着与清朝官员的来往,但其内心的苦涩和悲愤之情并没有解脱消除,正因为如此,在他们的诗文书画作品中,都流露出一股郁闷、奇肆的气息,与其精神上的失落茫然和生活上的落魄潦倒互为表里。

遗民书法的共同特点是各自具有强烈的自我特征,大多不受法度的束缚。许多遗民书家在早年都有学习古法的过程,具有坚实的功力基础,

但后来都走上抛弃法理、恣意挥洒的自我发泄道路，不能不说是其特殊的生活遭遇和心理变化使其如此。如傅山的淋漓恣肆、归庄的粗服乱头、冒襄的欹侧飘忽、龚贤的突兀奇诡、万寿祺的冷峭犀利、宋曹的疾风暴雨、许友的天花乱坠、朱耷的夸张变形，无一不是作者特殊心态的折射和反映。即使是同学董其昌的书家，不论是查士标、担当，还是祁豸佳，也都偏离了董氏的从容娴雅，而或多或少带有一些躁动和荒率。

从另一方面看，遗民们既然以其不谐于时的孤傲胸襟、骇世惊俗的怪诞举止，甚至不伦不类的服装打扮著称于世，则其挥毫染翰之际，也不会考虑到世人的喜好与否，而只是从自我遣兴的需要出发，以书法来消解胸中块垒。事实上，许多遗民书家能够书名远播，求者盈门，正是得益于人们对其颠狂举止的好奇和仰慕，因此，他们在创作时更加专注于自我特点的强化和发挥。在这种情况下，即使是为表现个性而故意求狂求怪，也是很有可能的。

特殊的时代环境造就了一批具有特殊心态的人物——遗民，而具有特殊心态的遗民又创造出斑斓多彩的书法艺术，这在承平时代优哉游哉、吟风弄月的生活环境中是难以想象的。

第三节

清代前期的崇董书风

清朝在入关以前，就已经开始吸收汉族士大夫进入到统治集团内。这些最早与满族合作的汉族知识分子分别来自世居辽东的汉族人和在战争中被俘获的明朝官员。在这些汉族人的建议和影响下，满族统治者在辽东实行了科举考试的方法选拔文官，要求满汉官员的子弟都要就学读书，并仿照明朝政权建立六部管理政府。可以说，满族在入关之前已经在许多方面接受了汉族文化的影响。

1644年定都北京以后，或是出于稳定统治、拉拢汉族知识分子的需要，或是出于对汉文化的羡慕和喜欢，满族统治者对汉族文化，特别是诗词、书画等艺术形式表现出极大兴趣，并且亲身实践。据史籍记载，清世祖福临不仅能濡毫作擘窠大字，而且能画山水，自称曾临过《黄庭经》《遗教经》等古代法帖。帝王的喜好势必影响到臣下，清朝的阅卷官员便把书法的好坏作为科举考试的一项重要标准，以此决定取舍。而好坏的标准也往往以皇帝的好恶为准绳。清初王士禛就已经总结道：

> 本朝状元必选书法之优者。顺治中世祖喜欧阳询书，而壬辰状元邹忠倚、戊戌状元孙承恩皆法欧书者也。康熙以来，上喜二王书，而己未状元归允肃、壬戌状元蔡升元、庚辰状元汪绎，皆法《黄庭经》《乐毅论》者也。惟戊辰进士中工二王体者，首推海宁查昇，以其族叔嗣韩兼习《五经》，拔置鼎甲，昇遂抑置二甲。[55]

殿试是由皇帝主持的，能写一手让皇帝喜欢或感觉熟悉的字体，的确在阅卷时占有优势。

清圣祖玄烨(1654—1722)，八岁即位，十六岁亲政，在位六十一年，年号康熙。他从小接受汉文化教育，在位期间，重视文化建设，组织编纂



1-3.1 玄烨 《杜甫诗扇面》 行书 纸本 18.8×56.6cm 宁波天一阁藏

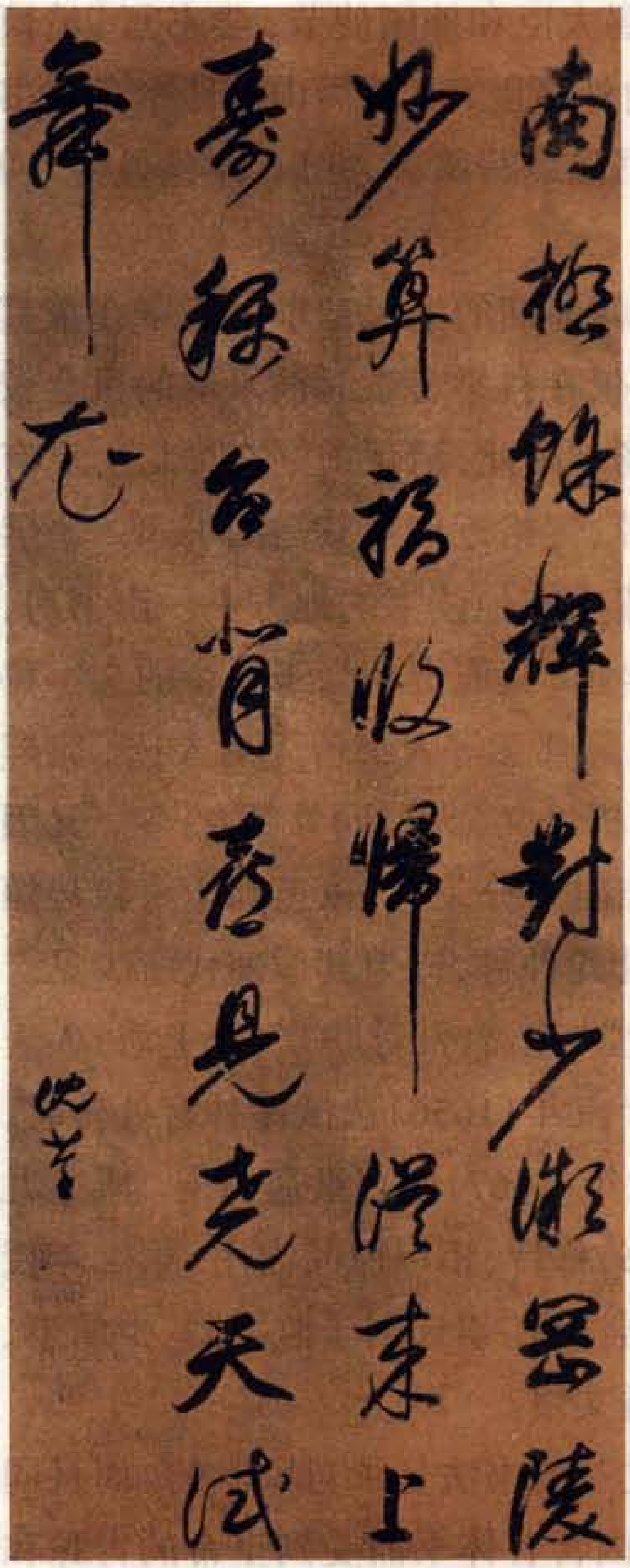
了《古今图书集成》《全唐诗》《佩文韵府》《康熙字典》等大型图书。康熙本人喜爱书法，曾以擅长书法、专学董其昌的沈荃为师，受其影响，亦极其推崇董其昌的风格（图 1－3.1）。故康熙一朝（1661—1722），大臣中擅长书法者，尤其是模仿董其昌书风者，多受到皇帝宠爱和重用。康熙对自己的书法十分自负，经常作书颁赐大臣和外国使节，尝书写“清慎勤”三大字，摹刻石上，以拓片分赐内外诸臣，又曾为山东曲阜孔庙书“万世师表”四大字，为江西庐山白鹿书院题写匾额，并以“学达性天”四字颁赐天下各地书院[56]。

由于康熙皇帝的喜爱和推崇，清朝前期的书风基本上笼罩在董其昌的影响之下。书法依傍董其昌者，不仅在科举考试时被录取的机会较大，在仕途上的际遇也比他人更为顺畅。因此，清代前期在书坛上享有盛名者，基本上都是属于来自江浙一带、气格近似董其昌的书家。康熙皇帝还拣择翰林词臣中才品兼优者，集中在他读书的地方——南书房，或代拟谕旨，或备顾问咨询，或讲求学业，其职责相当于皇帝的文字秘书。以书法著称的沈荃、高士奇、查昇、陈邦彦等人都曾先后入选。康熙皇帝在南书房“与诸文士赏花钓鱼、剖析经义，无异同堂师友”[57]。又因为入值南书房者直接与皇帝接触，在当时十分荣耀，以至高士奇权势烜赫一时，受贿成千累万，被大臣弹劾。凡此种种，皆为其他朝代所少见。

沈荃（1624—1684），字贞蕤，号绎堂、充斋，江苏华亭（今上海）人。顺治九年（1652）进士，授编修。顺治十三年（1656）选试翰林官外转时，出为大梁道副使，后迁按察使。康熙六年（1667）授直隶通蓟道。康熙九年（1670）特旨诏对，奉皇帝命作各体书，称旨，诏以原品内用。第二年授侍讲，值南书房。再迁侍读，充日讲起居注官。累迁国子监祭酒、少詹事、詹事。康熙二十三年（1684）卒于官，谥文恪。

作为明代著名书家沈粲的后人，沈荃的书法是承自家学的。而且同沈粲因善书被召入翰林一样，沈荃也因善各体书而受到皇帝的青睐和重用，并因此获得入值南书房的殊荣。沈荃能获此殊荣，足见在此之前，其书法已具有很高声誉，而在此之后，其身价更是扶摇直上。

沈荃的书法风格秀美精致，从轻盈飘逸的用笔到优雅匀称的结体，都与其乡前辈董其昌有着直接的联系，这一点，与其同时的论书者多已指明（图 1－3.2）。沈荃的价值在于，他把董其昌的风格和技法忠实完整地传入清朝，并利用自己的声誉和影响力，使董书征服了刚刚熟悉汉文化的满族统治者。据记载：



1－3.2 沈荃 《七言诗轴》 行书
纸本 129.7×54.5 cm
浙江省博物馆藏

圣祖尝召（沈荃）入内殿赐坐，论古今书法。凡御制碑版及殿廷屏幛御座箴铭，辄命公书之。上或自作大书，命题其后。尝于御前临米海岳帖，上见其笔秃，取凤管一，亲吮毫以授公。每侍圣祖书，下笔即指其弊，兼析其由，上深嘉其忠益。所赐御书凤管衮蹄貂裘文绮茗馔之属，至不可胜纪。上自元公巨卿碑版之文，下至遐陬荒徼琳宫梵宇，争得公书以为荣。以是公名动天下，与赵承旨、董文敏相埒。58

上面这段记载表明，沈荃实际上充当了康熙皇帝的书法教师，其“帝师”身份又决定了其“名动天下”的影响。可以说，康熙年间董其昌书风的一统天下，实在是肇始于沈荃向圣祖的灌输。因此，清代书家梁巘在归纳董其昌书风在明清之际的延续

时，将沈荃列为关键环节，这是颇有见地的。从这一点上看，沈荃生前的荣耀远远超过了赵孟頫与董其昌。遗憾的是，沈荃的书法却始终没有能够跳出董书的樊篱而自立门户，只是一位董其昌书风的继承和追随者，其身后的评价及在书法史上的地位，则远不能与赵、董相提并论。

孙岳颁（1639—1708），字雲韶，号树峰，江苏吴县人。康熙二十一年（1682）进士，官至礼部侍郎兼管国子监祭酒事。

孙岳颁的书法紧紧追随董其昌，其行书从用笔的圆转流丽，结字的空灵秀逸，直到章法的疏朗萧散，甚至字与字之间的牵连映带，都亦步亦趋，堪称绝似。在沈荃于康熙二十三年（1684）去世后，孙岳颁很快顶替了沈荃在康熙心目中的位置。孙岳颁以其炉火纯青的学董功夫获得康熙的信任和器重，不仅让他担任了奉旨纂辑《佩文斋书画谱》的总裁官，而且每逢有御制碑文，也多命孙岳颁挥毫书写。

高士奇（1645—1704），字澹人，号江村、竹窗、瓶庐等，钱塘（今浙江杭州）人。他年轻时移居北京，就学于国子监，曾参加乡试以监生充书写序班，后得到满族大臣明珠的推荐，供奉内廷。因其书法工整秀丽，深受康熙帝宠信，被召入值南书房，书写谕旨，并授予官职，官至詹事府少詹事。高士奇性情乖巧机敏，凡事先揣测康熙的想法，然后再投其所好，因此总能符合圣意，备受信任。另一方面，大概是因为年轻时家庭贫困的缘故，高士奇贪吝钱财，利用在南书房接近皇帝的条件，与左都御史王鸿绪等结党营私，卖官鬻爵，收受贿赂。据记载，当时内外大小官员，没有不知道高士奇名字的，而且以“门路真”著称。发达后的高士奇，不仅在家乡广置良田，大兴土木，修整花园，又在杭州、北京购置大量房屋和地产，还与王鸿绪等合伙在苏、松、淮、扬等地开设商号经营买卖，资本不下数百万。康熙二十八年（1689），高士奇被左都御史郭琇疏劾与王鸿绪等表里为奸，招摇撞骗，罪有可诛；副都御史许三礼又劾高与原刑部尚书徐乾学贪赃枉法之罪。但由于康熙的宠爱回护，并未问罪，只被命令致仕回籍。康熙三十三年（1694）又被召回京，复值南书房。

高士奇的书法以小楷见长。其小楷点画工整娴熟，圆洁温润，结体

方正停匀，秀媚疏朗，风格在欧阳询与虞世南之间，与其早年充当书写小吏的身份十分相符。康熙看中其书法而委以抄写谕旨的职务，也可以说是用其所长。至于高士奇的行书，亦从董其昌入手，圆润流畅而缺少生气与个性。若论模仿之功，尚不及沈荃、孙岳颁等人。

海宁陈氏是当地望族，康熙巡视江南时曾驻跸其家，名声显赫，收藏亦富。董其昌未出名时，曾在陈氏家族中做过教师，故陈氏所藏董其昌书画甚多，陈家子弟学习书法也多从董入手。其家族文风鼎盛，善书法者代有闻人，而陈邦彦便是其中最著名者之一。

陈邦彦(1678—1752)，字世南，号春晖、匏庐，浙江海宁人。康熙四十二年(1703)进士，官至礼部侍郎。他的书法以学董其昌能得其神髓而著称，康熙帝极其欣赏。直到乾隆帝即位后，仍命其缮写御制诗，而且将内府书籍、秘殿珍藏交给他管理，"宠遇之隆一时无两……书名倾动寰宇，夷酋土司，金潾玉巑，咸欲邀公尺幅以为家宝"[59]，以至当时即有伪作赝品流传。又由于他学董书能得其神髓，故其所作还往往被人裁掉名款，充作董书谋利：

> 圣祖最喜香光字，遇外吏进呈之本，有疑似者，辄为沉吟曰："其陈邦彦书耶?"高宗尝出内府香光真迹数十轴，召公询曰："内中孰为汝所书者?"公审视良久，叩首谢，亦竟不能自辨也。[60]

由此可知当时董书受推崇的程度，亦可见陈邦彦在当时特别是在朝廷中名气之大。

查昇(1650—1707)，字仲韦，又字汉中，号声山，浙江海宁人。康熙二十七年(1688)进士，累官少詹事兼翰林院侍讲学士，入值南书房。

海宁查氏亦为当时名门望族，明清之际著名学者查继佐、诗人查慎行等皆出此门。查昇为查慎行族子，以书法鸣于时。据说他参加殿试时，开始因书法精到而被定为状元，后因其族叔查嗣韩兼擅《五经》，成绩突出，被拔至鼎甲，查昇遂名列二等。查昇中进士后，其书法亦得到康熙帝

赏识，在当时也是名噪一时的大名家。

查昇的书法以董其昌为依傍，亦步亦趋，深得董书飘逸秀润之致。其用笔突出轻重波挑变化，如轻歌曼舞，婉转流畅（图 1－3.3）。从作品中可以感觉到，作者对董氏书法从技法到意韵都经历了长期的浸淫和刻意的揣摩，与当时的其他书家相比，在继承董书风格笔法上，显得更加纯熟和准确。



1－3.3 查昇《七绝诗轴》行书 缎本 155.2×54 cm 宁波天一阁藏

与上述书家的追求不同，在当时还有一批书家虽然也处在董其昌书风的笼罩之下，但他们力图摆脱其面貌，并为此作出了多种努力。

笪重光（1623—1692），字在辛，号蟾光、江上外史等，丹徒（今江苏镇江）人。顺治九年（1652）进士，官江西巡按，后因得罪了权臣明珠，罢官回乡。隐居于茅山之麓，学导引，读丹书，潜心于道教。

笪重光在清初董其昌风靡天下的气氛中独辟蹊径，以出入苏轼、米芾来使自己的书法面目脱逸于董氏樊篱之外。其用笔兼有苏书的厚重和米书的跳宕，在面目上更接近于米，而结字的欹侧错落则全从米芾而来（图 1－3.4）。

毛奇龄（1623—1716），字大可，号西河，浙江萧山人。康熙十八年（1679）应博学鸿词科，授翰林院检讨，充史馆纂修。毛奇龄是清初著名学者，治古文经学，自视甚高，平生在音韵、经学、历史、地理等方面均



1－3.4 笪重光《七绝诗轴》行书
绢本 160.2×46.6 cm
南京博物院藏

有研究。

毛奇龄以著名学者的身份，兼工书法，虽所作不多，但其独特的风格及不谐于俗的气度，反而使其书法在当时因循平静的书坛上，显得卓尔不群，引人注目。其书法用笔遒劲而不落窠臼，结字平正而不显板滞，在自然平和的同时，常常流露出生拙奇峭的趣味(图1－3.5)。

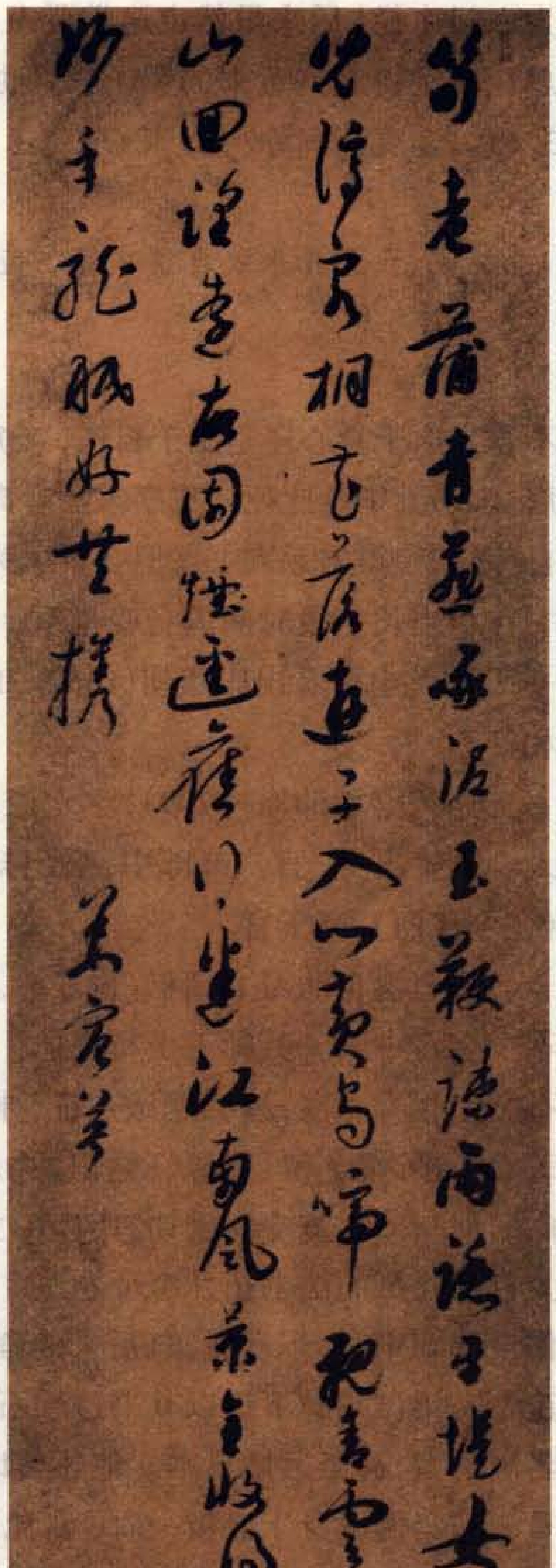
姜宸英(1628—1699)，字西溟，号湛园、苇间，浙江慈溪人。初以“江南布衣”闻名，屡试不中。直到康熙三十六年(1697)才中进士，时年已七十。康熙三十八年(1699)为顺天府乡试副考官，因科场作弊案牵连入狱，不久即死于狱中。

姜宸英在七十岁前，以一介布衣，久困山林。然而其诗文书法早已名达禁中，康熙帝就曾向朝中大臣询问过李因笃、朱彝尊、严绳孙及姜宸英四人的情况。大概是由于姜宸英在学术上没有李、朱、严三人那样大的成就和声望，因此李因笃、朱彝尊、严绳孙三人都被保举参加了康熙十八年(1679)举行的博学鸿词科考试，并同时被授予翰林之职，而姜宸英当时虽然也在北京，却未获推荐。尽管如此，其擅书之名仍为世所传，以至七十岁中进士时，正是因为康熙帝认出其书法，才被拔置一甲第三名(探花)，一时传为佳话。

姜宸英的书法最初以董其昌和米芾



1－3.5 毛奇龄 《七律诗轴》 行书



1－3.6 姜宸英 《七律诗轴》 行书
141×48.1 cm 常熟博物馆藏

为入门途径，后来虽然也遍学晋人，并摸索出一套个人路数，但看上去总让人觉得有些董书的影子在，也许这就是时代风气的烙印（图1-3.6）。姜宸英宣称：

> 予于书非敢自谓成家，盖即摹以为学也，传与不传殊非意中所计。[61]

不管是出于真心还是出于自谦，姜宸英的“摹以为学”取法已上溯到晋、唐、宋、元，毕竟比死守华亭家法者高出一筹。至于“传与不传”，姜宸英虽自称只“貌得宋元人书”，但在董风弥漫的当时已属难得的新声。所以，其书在相当长一段时间内备受推重，甚至被稍晚的梁同书誉为“本朝第一”，由此也可看出康熙朝（1662—1722）举世学董所造成的书风的单调和贫乏。

陈奕禧（1648—1709），字六谦，又字子文，号香泉、葑叟，浙江海宁人。贡生出身，官户部郎中，后出知石阡府（在今贵州），又补南安知府（在今江西），卒于官。

陈奕禧自幼习书，且好古成癖。他为官南来北往三十多年，搜集到不少金石书画。其师王士禛说他：“其书专法晋人，于秦汉唐宋以来金石文字收弃尤富，皆为题跋辨证，米元章、黄伯思一流人也。”[62]从其所著《绿阴亭集》和《隐绿轩题识》中看，陈氏不仅收藏丰富，而且见多识广。他与姜宸英交往密切，康熙中二人在京为官时，许多官僚都请他们为自己收藏的法书拓片考证题跋。康熙三十九年（1700）陈奕禧在北京作户部郎中时，东宫胤禛（后来的雍正帝）曾召他作书，后来胤禛又于雍正十一年（1733）下诏以其书迹勒石，刻成《梦墨楼帖》十卷。陈奕禧因此名声更大，甚至远播日本。他还曾以自己所藏名迹刻成《予宁堂帖》。

陈奕禧出身于盛极一时、富比王侯的海宁陈氏，是陈邦彦的叔叔，其早年学书应该也是由董书入手。尽管如此，他却并不甘心于董氏的束缚，从其书迹看，他对米芾书法用力甚多，着意于结体变化，字里行间时

时作欹侧跌宕之想。但其风格大势仍属圆润秀美一路(图 1 - 3.7)。正如同时书家杨宾所评:“香泉气味好,作小楷亦稳称。但留心字样,而不知笔法,故媚而少骨。”[63]

汪士鋐(1658—1723),字文升,号退谷、秋泉、松南居士等,长洲(今江苏苏州)人。康熙三十六年(1697)进士,官至左中允。康熙四十七年(1708)因母丧辞官。后闲居江南,吟诗习书,潜心著述。

关于汪士鋐的书法师承,其自述云:

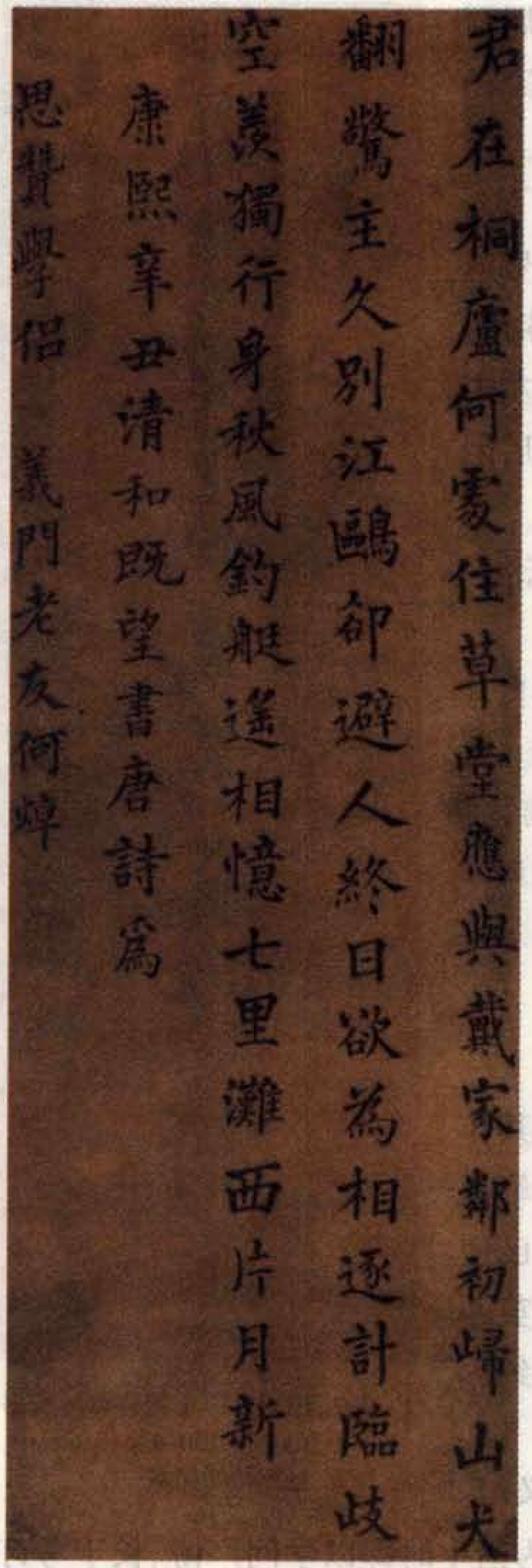
> 初学《停雲馆》《麻姑仙坛》《阴符经》。入都后,友人陶子师讥为木板《黄庭》,因一变学赵,得其弱,再变学褚,得其瘦。晚年尚慕篆、隶,时悬阳冰《颜家庙碑额》于壁间,观玩摹拟。而岁月迟暮,精进无几。[64]

前后所学,只得褚遂良一个“瘦”字,观其作品,点画端严,字形匀称,时以枯竭之笔流露出些许苍老古秀之气。而一“瘦”字,已使其在当时得名甚高,时人以其与姜宸英并列,号称“姜汪”。大约其退隐山泽、守约固穷的澹泊行操在这里起了一定作用。



1 - 3.7 陈奕禧《七绝诗轴》行书 绢本 150.4 × 46.6 cm 扬州博物馆藏

何焯(1661—1722),字屺瞻,号义门、无勇、茶仙等,长洲(今江苏苏州)人。为诸生时即以学问广博、长于考订而负盛名。后被推荐以贡生入值南书房,先赐举人,再赐进士,改庶吉士,授编修,值武英殿修书。何焯是清初著名学者,人称“义门先生”。



1－3.8　何焯　《七律诗轴》　楷书
绫本　129.8×42.5 cm
无锡博物馆藏

何焯的书法胎息于欧阳询，不仅楷书亦步亦趋，行草书中点画方折、字形紧结的特点也是来源于此。作为一位治学严谨细致的学人，其楷书也表现出一种端庄静穆、一丝不苟的夫子神态，与其为人性情相一致。倒是他的行书，特别是小行楷，因为每日校勘书籍的缘故，在反复的实用书写过程中，熟而生巧，反倒具有一些自然潇洒的趣味，与当时那些殚思竭虑于前人法度的书家相比，显得富有真趣和韵味(图 1－3.8)。

米汉雯(生卒年不详)，字紫来，号秀岩，顺天府宛平(今北京)人。顺治十八年(1661)进士，康熙十八年(1679)举博学鸿词科，授翰林院编修。后召入内廷，迁侍讲学士，卒于康熙中期。

米汉雯是明末著名书画家米万锺的孙子，幼承家学，精于金石书画。喜交游，所来往者皆一时名士，尤与王士禛相友善。其书法学米芾，大约是想继承米氏家学。清代前期有相当一部分书家由董其昌上追米芾，相比之下，米汉雯的学米，显得更加纯粹和精到。但米芾的书法以纵横跳宕的笔法为特征，主要适用

于尺牍之类小幅作品，运用到条幅上，则不免时时露出怯弱和空虚的毛病。

杨宾（生卒年不详），字可师，号大瓢，山阴（今浙江绍兴）人。卒于康熙末年。平生游踪所到之处甚多，幼年到过上海，后又到过北京、福建、南京等处，大概是为人做幕僚或师爷，而居苏州时间也很久。杨宾一生致力于书法，与当时的著名书家如姜宸英、陈奕禧、查昇、汪士鋐、何焯等均有密切的交往。所著《大瓢偶笔》，于古今书家、碑帖名迹、学书要诀及笔墨刻工等，无不详加评骘阐发，是研究清代前期书法的重要资料。

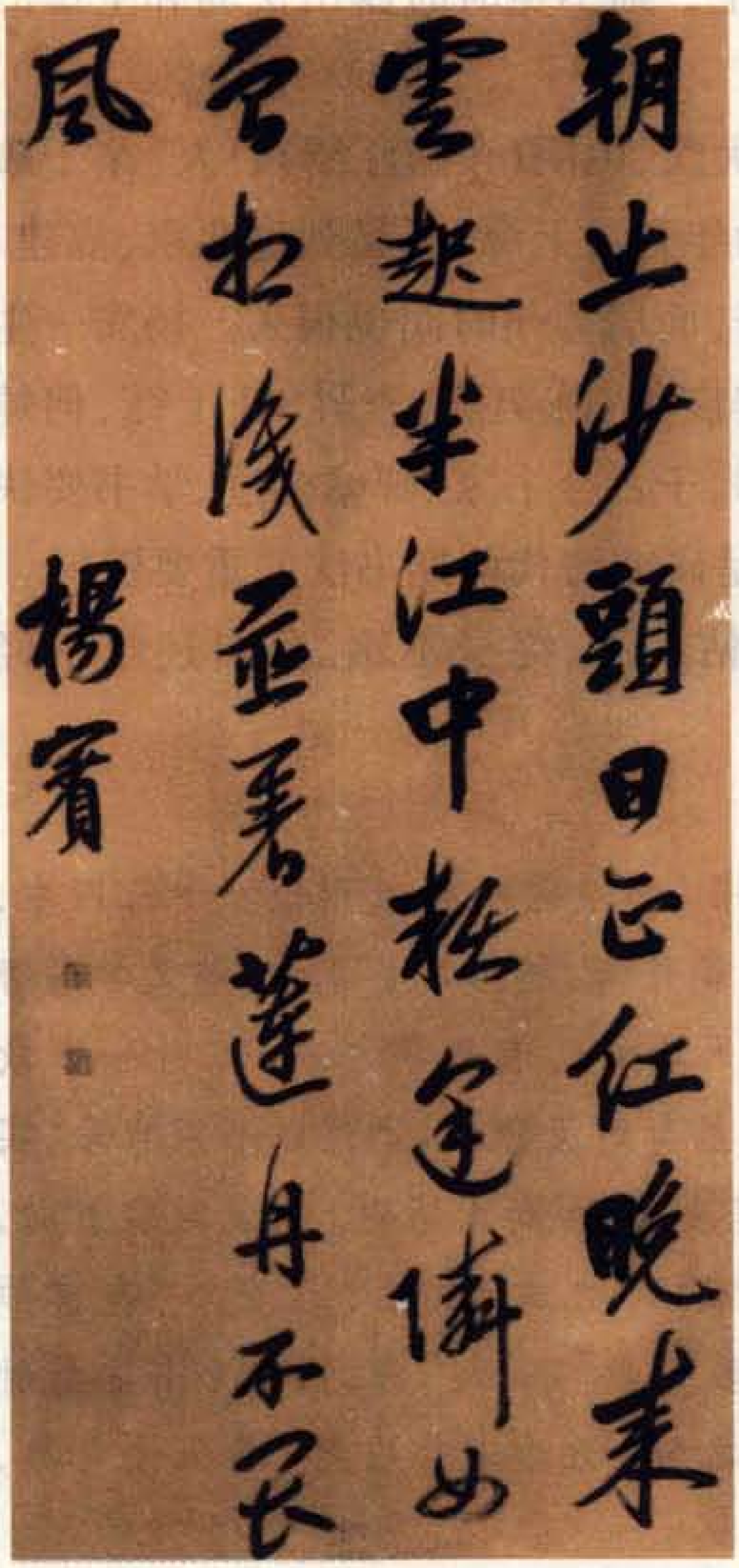
杨宾自幼学书，从临摹古人法帖入手，终身不辍。其自述学书经历云：

> 余六七岁时，即临先府君扇书《曹娥碑》，得其形似。十三四岁，九有公命学《黄庭经》。十六七出就外傅，随俗学董宗伯，继又学颜鲁公《刘太冲序》。十八见米海岳《天马赋》，专意学之……二十一归故乡，故乡皆诋之。乃始学《圣教》，虽与时流争名，俨然以书家自命，实无所知也。四十五六，略知究心笔法矣，而尚无所得。指复时翕翕动，书亦弱劣。五十一二，见王季瞻宋拓《九成宫》帖、汪安公《邕禅师碑》，始得《圣教》门户。又从《圣教》“羲”字“戈”法，悟大小书非悬肘不可。五十三得意在笔先“笔”字之解。五十七知用意。今五十九矣，始知顿挫、轻重之法。[65]

杨宾的书法，点画瘦劲峭拔，字形匀整茂密。大概由于他作书时皆以悬肘撮管之法为之，故行笔十分迅疾果断，线条流畅爽利，但略显单调，字形亦缺少变化和情态，大致与其自述相符合（图 1 - 3.9）。

杨宾对自己的书法颇为自负，不仅在著述中多次强调自己的执笔和悬肘之法为独得之秘和学书捷径，而且曾以此法教授学生，更自称与同时书家相较，“瘦劲淳古则余亦不敢让”[66]。

在经历了明、清交替时期的战乱与动荡之后，清朝的统治从康熙



1－3.9 杨宾《张潮采莲词轴》行书 纸本 132.5×57.8 cm 上海博物馆藏

中期开始走向稳定，社会经济也逐渐繁荣，汉族知识分子在思想上已经普遍接受满族政权取代明王朝统治这一无法更改的现实，开始与新政权合作并纷纷争取加入其中。清代前期，顺治和康熙两位皇帝对文化艺术事业都极为关心，特别是康熙帝，不仅组织编纂了多部大型图书，还在正常的科举考试以外另开辟了博学鸿词科、贡生等科目，极力网罗人材，优待名士，对清代前期的文化恢复和重建，起到了巨大的作用。

不可忽视的是，康熙帝本人对书法的喜好和取舍，也直接影响了清代前期的书法风气。固然，董其昌在明朝末年的显赫声望和地位，使得其书风在清初已发展成流行书体，这在以其家乡——上海松江为中心的江、浙一带尤为普遍。但康熙帝本人对董书的酷爱以及他所称赏和宠用的都是学董而能神似的书家这一事实，也使那些想在仕途上有所收获的士子和官僚们不得不投其所好，遂使董其昌书风和学董之势在整个康熙一朝兴盛不衰。

董其昌的书法在康熙时极受推崇，人们竞相收藏，价格甚昂贵，故亦多有赝品流传。当时官员常常以董字进呈皇帝，借此邀宠，然真假混杂，雌雄莫辨，以致乾隆帝不得不请出善学董其昌的陈邦彦来辨认内府的收藏品。民间更有做假董字的人以此为荣。杨宾曾记载其亲眼所见说：

> 时下极重董文敏书，究竟购入内府者，皆阊门专诸巷陈纯仲书，非文敏也。曾见闽中督抚门报大书“假董字陈某进见”，不觉为之喷饭。[67]

当时风气，于此可见一斑。

清代前期的书法重心在江、浙一带。这里是宋代以来的经济、文化发达地区，因而文化风气深厚，人文荟萃。元、明以来，最著名的书法家多数来自这一地区。康熙朝的崇董风气，也以江、浙地区最为明显。

首先，以松江为中心的太湖东部沿岸是董其昌的主要活动区域。董其昌在这里不仅有众多的朋友和学生，同时也留下大量的作品。据记载，当时这一带的名门望族中，董其昌所题写的匾额比比皆是，更有一些书香门第搜集董书摹刻成帖，以为子弟学书范本，且广为流传。如海宁陈氏所刻《观復堂帖》、松江董氏所刻《书种堂帖》十卷、《续帖》十卷、汪氏所刻《玉山草堂帖》二卷、吴氏所刻《研庐帖》六卷等，皆是其中较有影响的。因此，尽管有些书家并非一生完全模仿董书的面貌，但幼年习书时从董入手以及长期受董氏审美趣味熏陶的结果，仍使他们自觉或不自觉地落入其束缚之中。尤其是对董氏书学理论和审美取向的认同和继承，使得这些书家不管临习何种风格的碑帖，都会将其纳入到已有的董氏书风套路内，从而无法彻底摆脱董氏樊篱，形成真正的新风格。

另外，太湖东部的常熟、苏州、太仓、上海、嘉兴、松江、昆山一带，是明、清时期最为富饶的地区。清和秀美的景色与富裕闲适的生活，使这里的文人士大夫从内心深处向往那种雍容典雅、潇洒飘逸的审美境界。这种审美倾向在宋代以后便成为江南文人的整体气质特征，而董其昌的书法风格也是在这种环境中产生出来的，只不过更典型、更具有代表性罢了。如果从地域文化特征来看，可以说，许多书法家对董书风格的认同和仿效，表面上看是囿于董书的普遍影响和时代风气的熏陶，但其深层的

动力，则是来源于这种风格与其自身精神气质的契合。

在康熙年间董书盛行之际，已经有一些书家认识到董书的靡弱和学董的单一，并开始寻求新的风格途径了。即使是学董出身的书家中，也有人对董其昌的风格或举世崇董的现状不无微词：

> 华亭书法轻薄，模仿顿失古意。[68]
>
> 华亭每不满于赵吴兴，訾之曰"重佁"；余亦不满华亭，尝摘其败处，不免残懦不振之病也。[69]
>
> 宋仲温、祝希哲自在董思白上，文待诏、丰考功、王孟津虽天姿少逊，而学力皆过之，何以董思白贵至数十倍，真不可解也。[70]
>
> 自思白以至于今，又成一种董家恶习矣。一巨子出，千临百模，遂成宿习，惟豪杰之士，乃能脱尽耳。
>
> 学者不求其骨格所在，但袭其形貌，所以愈秀愈俗。[71]

他们所寻求的新途径，主要是沿着董书的风格来历上溯其本源。大约鉴于董其昌书法风格的形成得益于宋代米芾为多，清代前期取法米芾的情况在书家中也是较为普遍的现象。笪重光、陈奕禧、汪士鋐、杨宾以及稍后的王澍等人均在学习米书方面下过功夫。然而由于当时风气的笼罩和眼界的局限，他们终究没有实现彻底超越董书的新突破。

第四节

隶书中兴与碑学的萌芽

明末清初，在董其昌书风流行海内的同时，一些书家则致力于隶书的创作，于是，隶书书法中兴成为这一时期的另一个引人注目的现象。

汉代以后，被楷书取代了实用价值的隶书逐渐走向衰落，除了在唐代中期曾出现了几位擅长隶书的书家，使隶书创作热闹过一阵以外，宋、元、明数朝问津者极少。虽然也有个别书家对隶书偶然涉猎，但终因去古已远，法度湮没，书者往往向壁虚造，遂使这种在汉代曾取得很高成就的书体几成绝学。

到了清代初期，隶书的发展又出现了新的转机，不仅专擅此体的书家相对增多，同时在技法上也开始拨乱反正，重新对汉代隶书进行发掘和研究，并以此作为取法途径。由于宋代以后的数百年以来真正在隶书方面取得成功的书家微乎其微，所以清初的一批专写隶书的书家便得到广泛的重视和好评。

王时敏（1592—1680），字逊之，号烟客、西庐老人等，江苏太仓人。其祖父王锡爵在明代万历年间曾任内阁首辅，位居宰相，故王时敏得荫入仕，官至太常寺少卿，崇祯十三年（1640）还乡，明亡后居家不出。王时敏是清初著名山水画家，和王鉴、王翚、王原祁被合称为“四王”，与当时名流董其昌、陈继儒、吴伟业等都有较密切的交往。

除绘画外，王时敏还擅长书法，尤其精于隶书，在隶书寂寥欲绝的当时，具有很大的影响。其隶书点画沉厚，字形严整。但其风格并未显示出汉隶古朴浑穆的气象，而是更接近唐人隶书的面貌，特别是用笔常常间杂楷法和结字喜用别体的习惯，更是唐人隶书中常见的习



1－4.1 王时敏《七律诗轴》隶书 纸本 217×85 cm 小莽苍苍斋藏

气（图 1－4.1）。嘉庆、道光时期书家钱泳曾总结唐人隶书的特点说：

> 若唐人……无论玄宗、徐浩、张廷珪、史惟则、韩择木……诸人书，同是一种戈法，一种面貌。既不通《说文》，则别体杂出，而有意圭角，擅用挑踢，与汉人迥殊。[72]

再看王时敏的隶书，其圆润丰满与整齐方正的面目，的确十分接近唐玄宗、史惟则等唐代书家。这大概是清初以前汉碑发现不多，学隶书者眼界受到局限所造成的结果。

戴易（1621—?），字南枝，山阴（今浙江绍兴）人。曾从学于著名学者刘宗周。七十岁后移居苏州，与著名遗民书法家徐枋相友善。戴易善隶书，时人争宝重之，但求字者若非其认可之人，多不应允。康熙三十三年（1694）徐枋去世，贫无以葬，戴易为其营置葬地，募于人无应者，于是矢愿卖字买地，书一幅只收银一钱，遂集资数十金使徐枋完葬，一时传为义举。

戴易的隶书与王时敏相近，而好用冷僻字、别体字尤有过之。也许

因为时风相染或是当时王时敏名气太大的缘故，戴易难免受到影响，其隶书在整体风格上也近于唐人隶书。

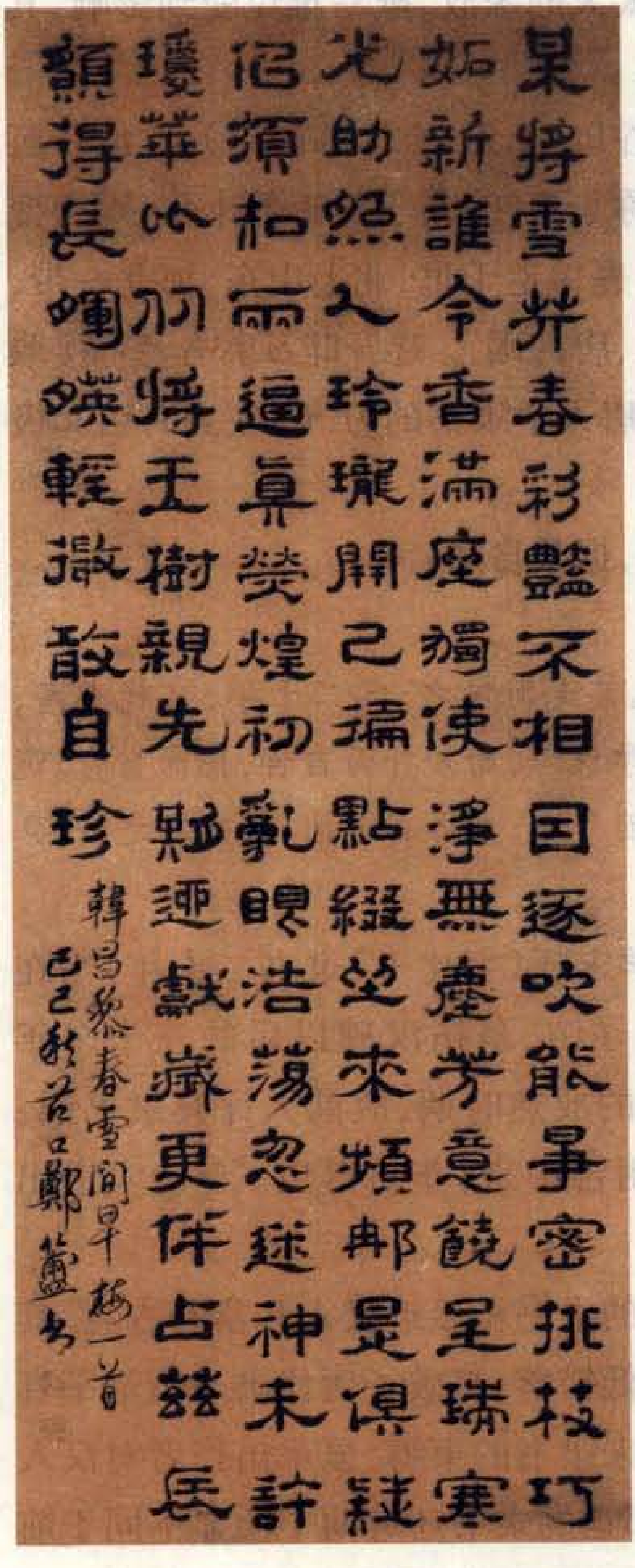
郑簠（1622—1693），字汝器，号谷口，上元（今江苏南京）人。以行医为业，终身未仕。郑簠以擅长隶书著称于清初，其学汉碑数十年，竭力搜集寻访。康熙初年，郑簠曾尽倾家资，裹粮走千里，北上山东、河北一带，寻访古刻，在曲阜停留两月，“遍摹汉、唐碑碣”。遂开辟习隶书者直接取法汉碑的新风气，一改元、明书家从唐人学隶书的习气，在当时引起极大反响。

郑簠的隶书，最初也是学习时人，据其自述：

> 初学隶，是学闽中宋比玉，见其奇而悦之。学二十年，日就支离，去古渐远。深悔从前不求原本，乃学汉碑，始知朴而自古，拙而自奇。沉酣其中者三十馀年，溯流穷源，久而久之，自得真古拙、趣奇怪之妙。[73]

康熙元年（1662）郑簠四十一岁，其学宋珏（字比玉）隶书二十年，当在此之前。自康熙初北上山东、河北，寻访、摹拓汉碑以后的三十多年间，才进入了皈依汉人、“溯流穷源”的成熟时期，故前人评其隶书说：“及至晚年，醇而后肆，其肆处是从困苦中来，非易得也。”[74]确实道出了其中甘苦。

与时间稍早的王时敏相比，郑簠的隶书稍接近汉人和富有古意。其用笔的轻重主次变化，结字的聚散高低错落，打破了唐代隶书用笔平直古板、结体整齐均匀的习气对元明以来隶书的束缚，显示出作者对汉人隶书的深入理解与正确借鉴。另外，郑簠的隶书还有两个明显不同于前人的特点：一个是在章法上，采取字距宽疏、行距紧密的排列规律，而这一点正是汉碑隶书的重要特征，为唐代以后多数写隶书者所忽视；另一个是郑簠的隶书作品中来历不明的别体怪字很少见，规范的字形结构也使其作品显得从容大方，富有书卷气息（图 1－4.2）。有了这两个特点，郑簠的隶书创作比清初其他写隶书者高出一筹，其用笔的活泼纵



1－4.2 郑簠 《韩愈诗轴》 隶书 纸本
117.5×47 cm 湖南省博物馆藏

肆和取法的高古浑穆，不仅为宋代以来的隶书书法开创了新的出路，也成为乾隆、嘉庆以后碑派书法在艺术上追求的主要境界。由此看来，把郑簠在隶书上的实践以及他搜访摹拓汉碑的活动看作是清代碑学运动的先声，是颇为恰当的。

流传至今的郑簠作品，多在康熙年间所书写，体现了他潜心汉碑以后的风格和成就。其早期隶书的面目已无从辨别，但其晚年作品中保留的一些楷书笔意及爱用挑剔的习惯，则大概是早年学宋珏而尚怪好奇的遗绪。而后人评其学汉碑不到家，也是针对这一点而言的。

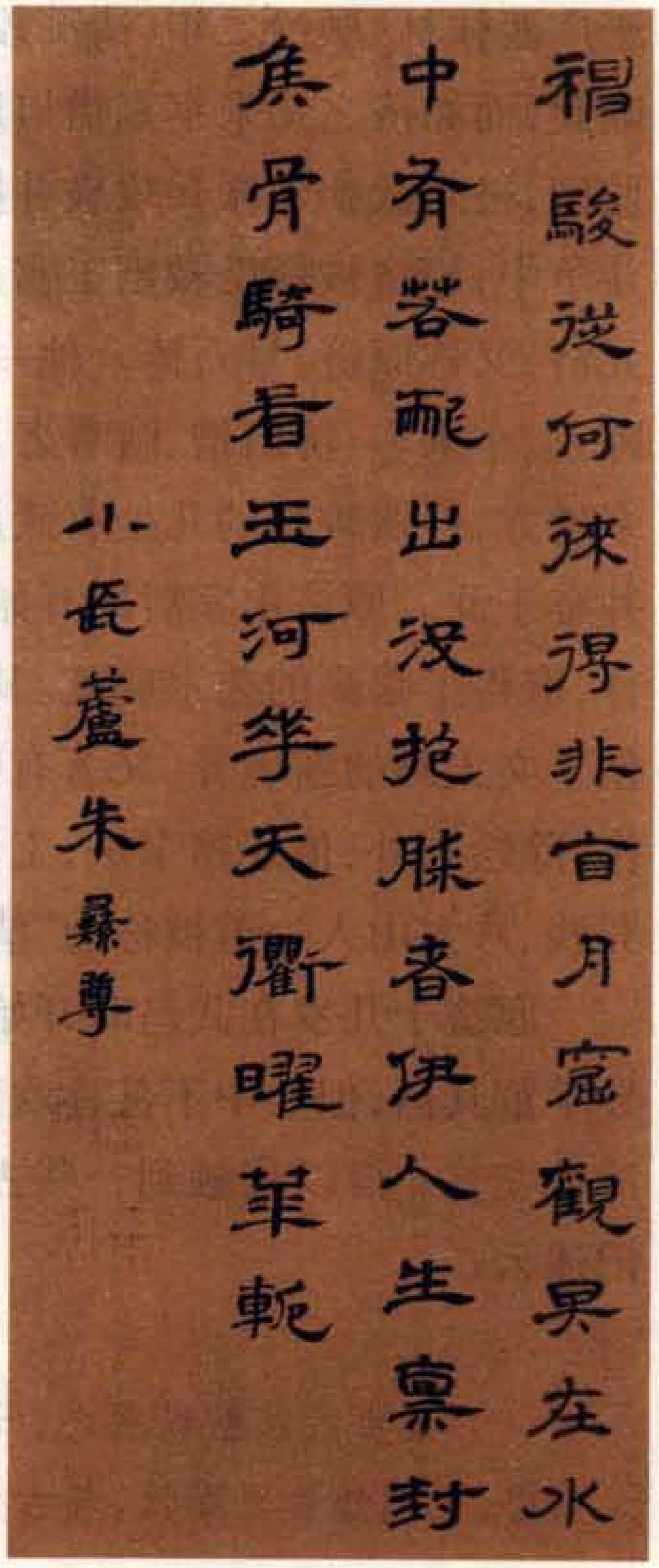
朱彝尊(1629—1709)，字锡鬯，号竹垞，秀水(今浙江嘉兴)人。康熙十八年(1679)应博学鸿词科，授翰林院检讨，纂修《明史》。后罢官回乡，专事著述。

朱彝尊博览群籍，学识宏富，同时学者潘耒称其邃于经，淹于史，贯穿于诸子百家，凡天下有字之书，无不披览。他不仅是清初著名的诗人和词人，同时也是一位著名学者。其治学虽偏重经史考辨，但取证甚广，搜罗繁富。尤其喜好金石之学，举凡商周古器、秦汉碑版，无不搜其散轶，溯其源流，用以补证史传，遂能精

详确当，发隐剖疑。朱彝尊出仕之前已著盛名，与姜宸英、李因笃、严绳孙被时人称为“四布衣”，名传禁中，受到康熙帝的注意。故博学鸿词一开科，便被举荐。

朱彝尊在清初以擅隶书著称，其学书缘起大约与其搜集金石碑刻的活动有关。他一生游历甚广，每到一处，务以寻访古刻轶碑为事。他曾自述：

> 余从云中转客汾晋，历燕齐，所经荒山废县，残碑破冢，必摩挲其文响拓之，考其与史同异。[75]



1-4.3　朱彝尊　题跋　隶书　纸本　35.4×14 cm　浙江省博物馆藏

尽管朱彝尊搜访金石的初衷是为其考证经史提供材料，但浸淫日久，熏陶渐深，遂操觚染翰，濡毫游艺。其隶书来历清晰，面貌分明，得益所在显然是汉代的《曹全碑》。此碑自明万历年间于陕西郃阳出土后，在明末清初备受书家青睐，被誉为汉碑中之至宝神品，清初习隶书者，多号称学《曹全碑》。然而由于当时隶书衰微已久，笔法沉沦，学隶者虽言必称汉，但实际上能得其形似者却很少。在这些人中，朱彝尊的隶书显得十分突出。

朱彝尊取法《曹全碑》，在用笔上取其流动飘逸、轻松舒展，结体上取其方扁端庄、从容典雅。更主要的是，其点画纯从汉碑中来，行笔扎实稳重，不像当时其他人那样隶、楷笔法相混杂，

而作为隶书特征之一的波磔用笔，也是出以自然之致，不作强努硬挑（图1-4.3）。从这些特点来看，朱彝尊不仅对《曹全碑》下过很深的临摹功夫，而且以一个学者的成熟修养和敏锐的理解能力，对汉隶的整体审美意韵有着准确的体会和把握，故其所作平和秀雅，古意盎然。朱彝尊隶书创作所达到的水平，标志着清代书家对金石碑刻的借鉴和取法已进入到一个新的阶段。

原济（1642—1707）[76]，本姓朱，名若极，明宗室，为靖江王后裔，生于广西桂林。顺治二年，清军攻占南京后，唐王朱聿键称帝于福州，年号隆武，而原济之父朱亨嘉借口唐王按秩序不当称帝，故不受诏命而自称监国，被隆武朝廷派兵攻破并擒至福州，幽禁而死。在这场争夺权利的斗争中，原济被仆臣救出王宫，出家于广西全州湘山寺，法名超济，后改元济，又称原济，号石涛。他一生所用别号甚多，主要有清湘老人、清湘陈人、小乘客、济山僧、瞎尊者、苦瓜和尚等，晚号大涤子。其一生到过很多地方，停留较长的几处有武昌、松江、宣城、南京、北京，晚年定居扬州并卒于此。原济出家后即开始学习书画，在以后的生涯中一直以此为伴，取得了很高的艺术成就。其山水画风格自然清新，不落前人窠臼，开创了文人画的新境界。又著有《画语录》，为中国古代绘画理论的重要著作。除绘画外，他还擅书法，工诗文，是一位修养全面的艺术家，与弘仁、髡残、八大山人一道被称为“清初四画僧”。

原济十几岁在武昌时开始学习书法，初由颜真卿入手，继而从人劝导学董其昌，但心中不甚喜欢董字。后游历至安徽宣城，与著名画家梅清等交往，得以接触到一些古书画作品，眼界逐渐开阔，其好友李驎记述云：

> 集古人法帖纵观之，于东坡丑字法有所悟，遂弃董不学，冥心屏虑，上溯魏晋至秦汉，与古为徒。[77]

从原济大量的楷书、行书作品来看，其敦厚凝重的点画和方扁欹斜的字

形特点，确实流露出苏轼书法的影响痕迹。而原济为世人称道的隶书，很可能就是这个时期“上溯魏晋至秦汉，与古为徒”的结果。

后人在谈到原济的书法时，无不对其隶书称赞有加，至谓“大江之南，无出石师右者”[78]。的确，在清代前期，擅长写隶书的人很少，而像原济这样精于此道者更是稀见。其隶书用笔活泼生动，轻盈飘逸，结体聚散有致，姿态多变，整体布局更是错落参差，不衫不履，在风格上与同时隶书名家郑簠相近而更得纵肆之趣，时时显露出画家的奇思逸兴和天真潇洒(图1-4.4)。更值得注意的是，原济的隶书对其楷、行书体也产生了很大影响，他把苏轼行书中点画圆厚丰满、结体方扁茂密的特点与隶书左右开张、波挑分明的意趣结合在一起，使其楷、行书在浑朴率意的同时，又多了几分奇峭磊落的金石气。可以说，原济在隶书方面的努力，却在行书上取得了成果。



1-4.4 原济《题画诗》隶书

原济是一个复杂、矛盾的人物，其身世经历的变化，决定了他在艺术实践中的叛逆和新奇取向。虽然生在钟鸣鼎食、簪笏满床的侯王之家，但从小便饱受家破人亡和流离逃窜之苦；虽然剃发为僧，身居方外，但在两次迎驾南巡的康熙帝以后，竟也萌生出借此富贵发达的希望，甚至在“奉旨图江南之胜”之后，还吟唱出“欲向皇家问赏心，好从宝绘论知遇”[79]的诗句。然而当他来到北京后，不仅没有得到皇帝的理睬，其画反被权贵官僚和御用画家讥为“纵横习气”。这种失望和打击激发了原济的逆反心理和孤峭性格。他一面反唇相讥当时陈陈相因的模古画风，同时也更加坚定地“我用我法”，一意孤行。原济在书画艺术上的特立独行和不受成法束缚，正是其一生坎坷经历及其对抗、挣扎的反映。



1－4.5 万经 八言对联 隶书
纸本 216×34 cm(×2)
徐州博物馆藏

万经(1659—1741),字授一,号九沙,浙江鄞县人。康熙四十二年(1703)进士,选庶吉士,授翰林院编修,后因事罢归。万氏家族不仅是鄞县望门,而且以学术著称,万经之父万斯大,兄弟八人皆从师于著名学者黄宗羲,博通经史,是清初浙东学派的骨干力量,被时人称为“万氏八龙”。万经自幼承习家风,除研读经史外,亦好金石之学,并擅长隶书。据史籍所载,其晚年罢官回乡,家产已罄,只好写隶书出售,以此糊口为生。其隶书用笔沉稳苍厚,结体端庄平和,于汉碑淳朴浑穆之气,所得甚多(图1－4.5)。

万经除擅写隶书外,还著有《分隶偶存》二卷。其书辑录汉代以来各家书论中有关隶书和八分的记述,溯源穷本,详加考辨,其中有关分、隶、楷三体名称与实指的排比引证以及对汉、唐隶书特点的总结对比,都能发前人所未及,成一家之言。至其考订汉魏碑版及排列、评论历代善隶书者三百多人,对当时学习和研究隶书者均有很高价值。同时,《分隶偶存》的出现,也从另一角度反映出康熙时期隶书逐渐复兴、书法界开始对汉隶给予重视的趋势。

除上述江南书家外,地处北方的书家中也不乏善隶书者,其中以郭宗昌和傅山在当时名声最显。

郭宗昌(?—1652),字允伯,又作胤伯,华州(今陕西华县)人。入清后隐居不仕。平生喜谈金石文字,善于鉴别书画,收藏碑刻甚多,所撰《金石史》与赵崡的《石墨镌华》并行于世,时人目之为“迂僻

好异之士”。

郭宗昌不仅是一位收藏家和学者，同时精于书法，尤擅隶书。其好友王弘撰评价他的书法说：

> 征君分法，直逼汉人，不知有魏，无论唐、宋，王孟津尝称为三百年第一手。先生于书法各臻其妙，其昌明汉隶，当与昌黎文起八代之衰同功。[80]

评价如此之高，可见当时名气确实不小。其作品流传极少，风格与傅山相似，属奇诡怪异一路。

傅山的书法虽然以行草书成就最高，但其隶书在当时也具有很大影响。他对汉隶进行过深入研究，并补书过汉代隶书《郭林宗碑》。曾不无得意地宣称：

> 至于汉隶一法，三世皆能造奥，每秘而不肯见诸人，妙在人不知此法之丑拙古朴也。吾幼习唐隶，稍变其肥扁，又似非蔡、李之类。既一宗汉法，回视昔书，真足唾弃。[81]

由此看出，其隶书不仅获得时人推许，在他自己也是自视甚高的。以后人的标准衡量，傅山的隶书固然过于怪异和荒率，但在当时已属难能。尤其是他总结的“丑拙古朴”法则，确是道出了隶书三昧，这也是他对汉隶的独到心得。

清代前期的隶书，基本上反映了隶书书法从取法唐人和随意妄作的状态向回归汉隶和以古为师的转变过程。由于隶书在宋代以后逐渐衰微，降至元、明，汉人古法消亡殆尽，于是写隶书者任意发挥一己之思，发明出许多诸如“细肚、蚕头、燕尾、鳌钩、长椽、枣核”之类的点画规则，名目繁多，巧思百出。明清之际善写隶书者，大多沾染有这种习气，即使被认为是“力追秦汉”而能卓然名家的王时敏、傅山、郑簠等人也未能免俗，他们作品中的夸张用笔和冷僻字、别体字形就反映了这

种习气的流弊。

到康熙后期，隶书的漫无法则与怪异离奇已引起一些严谨而好古人士的不满和抨击。当时的学者和金石学家王弘撰、王澍等人，都在指斥元、明隶书弊病的同时，大力鼓吹和提倡学习汉隶。王弘撰指出：

> 汉隶古雅雄逸，有自然韵度；魏稍变以方整，乏其蕴藉；唐人规模之，而结体运笔失之于矜滞，去汉人不衫不履之致已远；降至宋元，古法益亡，乃有妄立细肚、蚕头、燕尾、鳌钩、长椽、虫雁、枣核、四楞关、游鹅、铗镰、钉尖诸名色者，粗俗不入格，大可笑。[82]

王澍更是反复强调：

> 实则汉、唐隶法体貌虽殊，渊源自一，要当以古劲沉痛为本。笔力沉痛之极，使可透入骨髓。
>
> 隶虽变繁趋易，要其用笔，必沉劲痛快，斩钉截铁，而后可以为书。故吾衍《三十五举》有"方劲古拙，如折刀头，方是汉隶书体"之语。[83]
>
> 汉人隶书每碑各自一格，莫有同者，大要多以方劲古拙为尚。[84]
>
> 汉、唐体貌不同，要皆以沉劲为本。惟沉劲斯健古，为不失汉人遗意，结体勿论也。不能沉劲，无论为汉、为唐，都是外道。[85]

与此同时，郑簠、朱彝尊等人的寻访搜集汉碑活动以及他们在临摹学习汉隶方面的实践和成就，也对当时的隶书取法和创作途径提供了榜样。尤其是朱彝尊以学者身份，积极搜访古碑断碣，兴灭继绝，剖隐发微，带动了一代风气。故嘉庆、道光年间的著名金石学者和书法家钱泳在总结清代隶书发展时强调："国初有郑谷口始学汉碑，再从朱竹垞辈讨论之，而汉隶之学复兴。"[86]

除了书法界有识之士的宣传提倡和身体力行外，清代前期隶书的复兴及风气转变，还与这一时期学术风气的影响有很大关系。

有明一代，王阳明学说风靡天下。王学的核心是“心即理”，所谓“人者，天地万物之心也；心者，天地万物之主也。心即天，言心则天地万物尽皆举之矣”。到晚明时期，王学的末流走向极端，“其人多能以赤手搏龙蛇”，已经“非名教之所能羁络”，遂至天下学子皆“束书不观，游谈无根”，甚至发展到了号称“酒色财气不碍菩提路”的狂禅竟能滔滔于天下的地步[87]。随之而来的朝代鼎革，江山易主，使汉族知识分子在心理上受到极大打击。一部分民族感情强烈的学者，在饱受国破家亡的痛苦之后，开始从文化上进行反思，寻找亡国之因。在这种情况下，明末学术的崇尚空谈、不务实际，便受到激烈的批判。著名学者顾炎武甚至把明人的空疏学风直接与明朝灭亡联系在一起：

> 刘、石乱华，本于清谈之流祸，人人知之，孰知今日之清谈有甚于前代者。昔之清谈谈老、庄，今之清谈谈孔、孟，未得其精而已遗其粗，未究其本而先辞其末。不习六艺之文，不考百王之典，不综当代之务，举夫子论学、论政之大端一切不问，而曰“一贯”，曰“无言”，以明心见性之空言，代修己治人之实学，股肱惰而万事荒，爪牙亡而四国乱，神州荡覆，宗社丘墟。昔王衍妙善玄言，自比子贡，及为石勒所杀，将死，顾而言曰：“呜呼，吾曹虽不如古人，向若不祖尚虚浮，戮力以匡天下，犹可不至今日。”今之君子得不有愧乎其言？[88]

顾炎武不仅把清谈视为亡国的重要原因，更明确指向王学说：“其在今日，则王伯安之良知是也。”

明人崇尚清谈、学风空疏，物极必反，清初学者大都转向实事求是的务实之学。随着满族统治的走向稳固及其对汉族知识分子文化思想的钳制和镇压，更多的学者把精力投入到对古代历史和典章制度的研究中，一方面可以躲避文字狱的迫害，同时也希望能以文化上的优越感来维系民族精神。因此，清初学术风气的转变实际上可以看成是汉族知识分子亡国之恨与文化忧患意识的体现。

清初学风转变的直接结果是训诂考据之学的兴盛，而训诂考据的前提就是需要有大量真实可靠的材料作为依据。于是，许多从前不为人所注意的古代遗物和文字资料开始引起学术界的重视。其中金石文字更是以数量繁多和切实可信而备受重视，并由此导致了清代金石学和文字学的繁荣。清初学者中，很多人对金石文字有所涉猎，他们在借用金石材料研究经、史的同时，对金石学和文字学的发展也起了很大推动作用。

顾炎武、黄宗羲等学界泰斗，对金石学有专门研究。顾炎武学识宏广，博瞻贯通，治学以详其始末、精于考证著称。他对金石遗文材料十分重视，一生大部时间往来于晋、陕一带，搜访古代碑刻甚多。他在所著《金石文字记序》中自述：

> 余自少时，即好访求古人金石之文，而犹不甚解。及读欧阳公《集古录》，乃知其事多与史书相证明，可以阐幽表微，补阙正误，不但辞翰之工而已。比二十年间，周游天下，所至名山、巨镇、祠庙、伽蓝之迹，无不寻求，登危峰，探窈壑，扪落日，履荒榛，伐颓垣，畚朽壤，其可读者，必手自钞录，得一文为前人所未见者，辄喜而不寐。一二先达之士知余好古，出其所蓄，以至兰台之坠文，天禄之逸字，旁搜博讨，夜以继日。[89]

除《金石文字记》外，顾炎武又著有《求古录》一卷，辑录自汉至明碑文五十六种，并对其所在之处、树立之由及所载官职年月考证详备。他还曾经对当时西安府儒学先师庙后的“碑洞”（今西安碑林所在地）进行过考察，并托友人购买那里的汉唐碑刻拓片。黄宗羲与顾炎武一样，同以学识渊博和著述宏富著称。他虽擅长史学，亦旁及金石，所著《金石要例》，专以金石资料研究文史义例，开一门派。前人治义例，罕及金石，自黄宗羲此书一出，后之续作，皆仿此而采入汉魏以后碑刻文献。此外如朱彝尊，身为金石学家且兼善隶书，著有《曝书亭金石文字跋尾》六卷，亦以碑刻材料证经订史为能事者，其学术与书法互为补益，相得益彰，被时

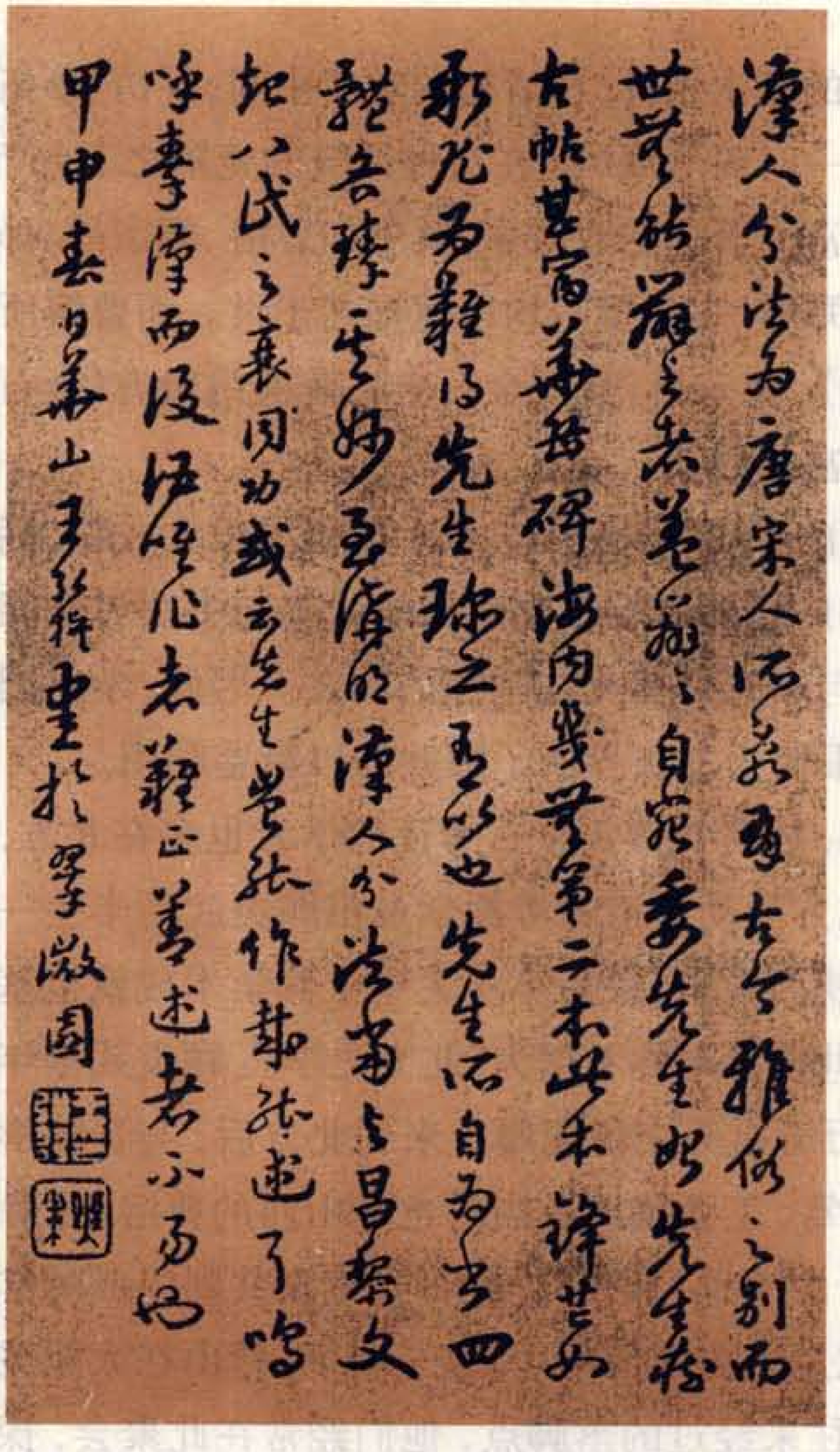
人誉为能与顾炎武"称抗手"。

作为研究考证金石文字的基本条件，在清初的学者中间，寻访、摹拓以及相互交换馈赠碑刻拓片一时蔚然成风，在这种风气的笼罩之下，产生出一批以搜集金石拓片丰富而著称的收藏家，其中如曹溶、郭宗昌、孙承泽、潘耒、陈奕禧、周亮工、郑簠、王弘撰等均以此知名于世。而曹溶所收多达八百种，编有《金石表》，郭宗昌著有《金石史》，陈奕禧辑有《金石遗文录》，皆得益于他们的丰富收藏。

清初这批擅长训诂考据的学者，不仅在学术上取得了很大成绩，同时也对当时的书法界产生了广泛的影响。当时的学术界与书法界之间有着密切的来往，许多学者与书家都是交往很深的朋友。因此，学术圈内的新成果和新动向，能够很快为书法界所了解并加以借鉴利用。

由于金石文字北方为多，故清初擅长金石考证的学者也多在北方，即使生在南方者也多曾在北方活动。清初考据学鼻祖顾炎武后半生一直活动于河南、山东、山西、陕西数省，最后卒于关中。其学术成就也基本成就于北方，因而有些后世学者即称考据为"北方之学"。顾炎武早年在南方，与著名书家归庄、万寿祺等交谊深厚。来到北方后，与晋陕学者、书家傅山、阎若璩、李因笃、王弘撰以及当时也在山西的曹溶、朱彝尊等人，在山西形成了一个由学者、书家、金石收藏家共同组成的群体。其中受益最多者，大概就是书法家傅山了。这一时期，傅山在太原城东松庄的住所，是这批学者往来经过的落脚点，他们经常在此聚会，探讨学术，鉴赏碑拓，以至许多外地学人纷纷慕名来访。在傅山的诗文中，记述了很多这样的交往。而朱彝尊也在其《曝书亭集》中不止一次地回忆过他与傅山、曹溶一道在太原附近寻访古碑和在傅山家中鉴赏碑拓的情况。康熙二年(1663)，阎若璩初访傅山于太原，二人就曾纵谈金石之学，并究其起源，以至"穷日继夜，不少衰止"。傅山论书法，多次谈及楷书须从篆、隶而来，并极力推崇汉隶的"丑拙古朴"与"硬拙"之趣，应该和他同这些学者的交往大有关系[90]。

另一位书法家郭宗昌虽然收藏大量金石碑版，而且著有《金石史》



1－4.6 王弘撰《跋郭宗昌藏〈西岳华山庙碑〉(华阴本)》
故宫博物院藏

一书，但其名气最初只限于关中一带。正是由于他与被顾炎武称为“关中声气之领袖”的王弘撰交谊深厚，后来王弘撰替他广泛宣传，其名遂为天下所知(图1－4.6)。王弘撰还与周亮工一起，将郭氏所著《金石史》在南京刊行，而郭氏生前搜罗的大量金石书画，也都转入王弘撰的收藏之中并得以保存下来。这在当时书家与学者的交往中堪称佳话。

虽然清初金石考证之学和搜访摹拓古代碑版风气的重心在北方，但南方的学术界和书法家中也有许多人很快受其影响，醉心于斯。

郑簠在康熙初年来到北方访拓古碑后，其隶书风格出现了巨大转变，并从此以宗法汉碑著称。他一直与朱彝尊、王弘撰、周亮工等学者保持着密切联系，互相寄赠碑刻拓本。因为这些学者的称赞和宣传，郑簠在康熙年间以独擅汉隶名满天下，江南学书者风靡从之，大有“伯喈(蔡邕)再生”之势，并因此在南京、扬州及安徽一带掀起一股重视和学习金石碑版的热潮。还有长期生活在这一地区的画家原济，不仅擅长隶书，并且将隶书旨趣扩大推广融入到行书当中，其独

特风格的形成，不能不说是这种学术和艺术氛围熏染的结果。

清代前期另一位成就很高的书法家朱耷，在晚年的书法创作中也明显受到金石学的影响。朱耷家族素有研究学术的传统，据记载，朱耷的族叔朱谋玮曾考订过《大禹碑》和《石鼓文》，他的另一位族叔朱谋垔则在明末刊印了宋代薛尚功的《历代钟鼎彝器款识法帖》，并著有《钟鼎考文》二十卷。朱耷一生中在书画作品上多次使用的"十有三月"合文花押，已被证明是取自《历代钟鼎彝器款识法帖》之中。他还曾书写过《禹王碑》和《石鼓文》的碑文及其释文考证，而其依据的原本，极有可能就是朱谋玮所作的考订[91]。朱耷六十七岁时曾在所书《行楷千字文》后题道：

> 壬申五月既望……为书顷之，寿春祠偕好生堂道士至，为作篆字数行，后半缀文，乃尔错落也。[92]

既以篆书应酬索字者，又因写篆而觉行书也具备了"错落"之趣，可见他对篆书是下过很大功夫的。其现存的少量篆书作品的确具有明显的金石味和古拙感（图 1-4.7）。



1-4.7 朱耷《临〈石鼓文〉册页》（部分） 纸本 17.2×8.7 cm 南京博物院藏

除了朱耷将篆书的"错落"之趣融入行书外，前面提到的周亮工和原济的行书，也带有明显的隶书痕迹。据此有理由认为：将篆、隶书法的某些技巧和审美特征贯注到行、楷书体中，使其具有古拙浑厚的意趣，在康熙后期已成为一些书家的有意追求。这种新的审美趣味，到嘉庆、道光以后，成为碑派书法的主要目标。

在学术界的影响和带动下，清代前期的书家纷纷把眼光投注到秦汉魏晋，不仅攻习篆、隶者言必称秦汉，即使是一般的书法论著，也越来越多地强调篆、隶为书法之本及学书当从秦汉入手之类的观点了。尽管在清初的书论中，这类观点多数还处在朦胧之中或是泛泛而谈的阶段，但已反映出当时的书法风气已经开始扭转，而且对明代书法举世囿于《淳化阁帖》的风气来说，无疑是一个超越。



1－4.8 王澍《谦卦彖辞轴》篆书 纸本 123×44.6 cm 小莽苍苍斋藏

在训诂考据学与金石学兴盛起来的过程中，许多书法家和论书者受其吸引，也加入到金石学研究的潮流中来。在孙承泽的《庚子销夏记》、陈奕禧的《绿阴亭集》、杨宾的《大瓢偶笔》、何焯的《义门题跋》、王澍的《竹雲题跋》《虚舟题跋》及《论书剩语》等著作中，其涉及评骘的古代碑刻从时代范围到种类数量都明显超出前代，而在论书标准上也有所突破，在承袭明代以法帖为宗的书论基础上，更多地引进金石碑版的概念。如杨宾就提出学书“宜先取六朝人以前碑版细观”，陈奕禧更以新眼光衡量赵孟頫的书法，看出赵氏“笔下有北朝碑版遗意”[93]，说明当时书法家的眼光和品评标准已因金石学的启发而开阔了许多。在康熙后期的书家中，以王澍在这方面最具有代表性。

王澍（1668—1743），字若霖，又作若林、蒻林，号虚舟、竹雲，江苏金坛人，后徙居无锡，号二泉寓客。康熙五

十一年(1712)进士，官至吏部员外郎，告归还乡。王澍以工书著称于时，在朝时曾被“特命充五经篆文馆总裁官”，告归后精研金石碑刻，著述颇多，时人将其与宋代米芾、黄伯思相提并论。

王澍的书法从欧阳询入手，又于米芾得力甚多，而最为世人称道的，则是他的篆书。王澍的篆书取法唐代李阳冰，用笔圆转瘦硬，结字端正均匀，风格清秀，法度森严，体现出作为学者的理性与严谨（图1-4.8）。虽然后来有人认为其篆书类似铁线玉箸的笔画效果全靠剪秃毛笔锋毫而得来，不足以表现腕力，但其书风仍在当时获得极大认可。这是因为自唐代以后，习篆书者极少，古法失传，篆书日见衰微，致使明代人写篆书，或以奇诡怪诞为能事，或以草率无法相标榜，篆书每况愈下，几成绝响。而王澍的篆书字形结构严谨正确，用笔技巧也是纯然古法，所以被视为扭转风气、兴灭继绝的人物，否则康熙帝也不会任命他为“五经篆文馆总裁官”了。王澍是清代以篆书知名的第一位书家，其所擅长的“玉箸”风格，一直影响到乾嘉以后的很多写篆书者。

除了在实践上极力学古外，王澍在书法理论上也持厚古薄今的态度。其论书多褒扬碑刻，贬斥法帖，尤其对明末清初天下崇董的风气大为不满，斥为“董家恶习”。在其著作中，极力提倡学书应从篆、隶入手，以通篆、隶为“入门第一正步”。王澍生平历经康熙、雍正、乾隆三朝，其书法创作与理论主张，一方面是康熙后期金石学复兴对书法艺术产生影响的反映，同时也是乾隆以后碑学兴盛的先声。因此，王澍在清代书法的演变发展过程中，堪称承上启下的重要人物。

---

① 明亡时，倪元璐任户部尚书兼翰林院学士。当他得知李自成已攻入北京后，“束带向阙，北谢天子，南谢太夫人……遂题案曰：‘南都尚可为。死，吾分也。毋纻棺，以志吾痛。’以帛自经而绝”。见倪会鼎《倪元璐年谱》卷四，中华书局，1994年。

② （明）黄道周《黄漳浦集》卷十四《书品论》。

③ （清）王铎《跋〈圣教序〉》，引自《王铎书论选注》，载《中国书法全集62 · 王铎

二》。以下王铎跋语各注均同此。

④ (清)王铎《宋拓〈圣教序〉跋》。

⑤ (清)王铎《跋米芾〈吴江舟中诗卷〉》。

⑥ (清)王铎《跋米元章〈告梦帖〉》。

⑦ (清)康有为《广艺舟双楫》卷二《体变第四》,卷六《行草第二十五》。

⑧ (清)王铎《为啬道兄书诗跋》。

⑨ (清)钱谦益《牧斋有学集》卷三十《墓志铭》。

⑩ (清)王铎《临〈淳化阁帖〉跋》。

⑪ (清)王铎《琅华馆仿古帖跋》。

⑫ (清)王铎《草书杜诗卷跋》。

⑬㉒ (清)倪后瞻《倪氏杂著笔法》,载《明清书法论文选》。

⑭ (清)梁巘《评书帖》,载《历代书法论文选》。

⑮ (清)吴德旋《初月楼论书随笔》,载同上。

⑯ (清)翁方纲《復初斋书论集萃·跋王觉斯书》,载同⑬。

⑰ (清)吴昌硕《缶庐集》卷四《孟津王文安草书卷诗》。

⑱⑱ (清)秦祖永《桐阴论画》。

⑲ (清)周亮工《赖古堂集》卷二十二有"题所作八分书寒鸦歌后",其中有"八分小字写寒鸦""阿谁解爱郃阳碑"以及"郃阳碑即不方整,亦复为人爱"等句。可知周亮工能写隶书,且学《郃阳碑》(即《曹全碑》)。

⑳㉑ 见(清)吴伟业《梅村家藏稿》卷二十七《戴沧州定园诗集序》。

㉓ 参见林鹏《丹崖书论》。

㉔㉕㉙ (清)傅山《霜红龛集》卷二十五《家训》。

㉖㉟ 马宗霍《霎岳楼笔谈》。

㉗㉚ (清)傅山《霜红龛集》卷四《作字示儿孙》。

㉘ (清)傅山《霜红龛集》卷三十八《杂记三》。

㉛ (清)阎若璩《潜邱劄记》卷六。

㉜ (清)阎若璩《潜邱劄记》卷二。

㉝ 参见白谦慎《一六六零、七零年代山西的学术圈对傅山书法的影响》。

㉞ (清)王士禛《池北偶谈》卷八《傅山父子》。

㊱ 按担当出家年份,旧有明崇祯十年和清顺治四年之说,皆误,今从《担当大师塔铭》定为崇祯十五年。详见孙太初《云南古代石刻丛考》。

㊲ 见孙太初《诗僧担当的书法艺术》所引赵藩《鹪巢识小录》,《中国书法》1993 年第 2 期。

㊳ (清)冯甦《担当大师塔铭》,见孙太初《云南古代石刻丛考》。

㊴ 见《担当书画集》第 23 页《山水图轴》石涛题跋(文物出版社, 1963 年)。

㊵ 《陈洪绶集》附录:(清)朱彝尊《陈洪绶传》(浙江古籍出版社, 1994 年)。

㊶ 见(清)万寿祺《隰西草堂集》卷二。

㊷㊸ (清)归庄《归庄集》卷四《跋自书兰亭序》。

㊹ 见《归庄集》附录二。

㊺ (清)归庄《归庄集》卷四《跋千字文》。

㊻ (清)归庄《归庄集》卷四《题墨竹为吴鹿友相公》。

㊼ 《龚贤研究集》上集《画论·画跋》,江苏美术出版社,1988 年。

㊽㊾ (清)宋曹《书法约言》,载《美术丛书》第一册。

㊿63 (清)杨宾《大瓢偶笔》卷六《论国朝人书》,载《历代书法论文选续编》。

51 子豆辑《八大山人年谱》(简稿)引朱耷《青雲谱志略·跋》,见《艺苑掇英》第十九期,上海人民美术出版社,1983 年。

52 子豆辑《八大山人诗抄》,江西人民出版社, 1986 年。

53 (清)邵长蘅《八大山人传》,《艺苑掇英》第十七期,上海人民美术出版社,1982 年。

54 (清)邵长蘅《八大山人传》:"山人工书法,行楷学大令、鲁公,能自成家。狂草颇怪伟。"

(清)陈鼎《八大山人传》:"余尝阅山人诗画,大有唐宋人气魄。至于书法,则胎骨于晋魏矣。"

(清)张庚《国朝画征录》:"八大山人有仙才,隐于书画,书法有晋唐风格。"

(清)杨宾《大瓢偶笔》:"八大山人虽指不甚实,而锋中肘悬,有锺、王气。"

(清)曾熙《醉翁吟卷跋》:"八大山人纯师右军,至其圆满之中,天机浑浩,无意求工而自至妙处,此所以过人也。"

55 (清)王士禛《分甘馀话》卷二。

56 见(清)王士禛《池北偶谈》卷二、卷三、《古夫于亭杂录》卷一。

57 (清)昭梿《啸亭杂录》续录卷一《南书房》。

58 (清)方苞《望溪集外文》。

59 (清)陈其元《庸闲斋笔记》卷一。

60 (清)陈其元《庸闲斋笔记》卷九。

61 (清)姜宸英《湛园书论·书自作书后》,载同⑬。

62 (清)王士禛《分甘馀话》卷三《陈奕禧》。

64 (清)梁巘《评书帖》引汪士鋐《题沈凡民印谱》,载同⑭。

65 (清)杨宾《大瓢偶笔》卷七《论笔法》,载同㊿。

66 (清)杨宾《大瓢偶笔》卷六《论学书》,载同上。

67 (清)杨宾《大瓢偶笔》卷五《论董其昌书》,载同上。

㊽ (清)姜宸英《湛园书论》,载同⑬。
㊾ (清)陈奕禧《绿阴亭集》,载同⑬。
㊿ (清)杨宾《大瓢偶笔》卷八《筹笔识馀》,载同㊿。
⑦① (清)王澍《论书剩语》,载同⑬。
⑦②⑧⑥ (清)钱泳《履园丛话》十一上《书学》。
⑦③⑦④ 见《隶法琐言》,转引自《中国书法鉴赏大辞典》(下)第 1094 页程质清文(大地出版社,1989 年)。
⑦⑤ (清)朱彝尊《曝书亭集》卷三十五。
⑦⑥ 关于原济生年,历来有 1630 年、1641 年、1642 年三种说法。本书从 1642 年之说。至于其卒年,亦有 1707 年和 1710 年以后两种说法,今从 1707 年。详见谢稚柳《鉴馀杂稿》(上海人民美术出版社,1979 年)、萧燕翼《石涛书画全集·叙论》(天津人民美术出版社,1995 年)。
⑦⑦ (清)李驎《虬峰文集》之《大涤子传》。
⑦⑨ 见《石涛书画全集》上海博物馆藏"书画合璧"之二(天津人民美术出版社,1995 年)。
⑧⓪⑧② (清)王弘撰《砥斋题跋》。
⑧① (清)傅山《霜红龛集》卷三十七《杂记二》。
⑧③ (清)王澍《竹雲题跋》,载同㊿。
⑧④ (清)王澍《虚舟题跋补原》,载同上。
⑧⑤ (清)王澍《论书剩语·隶书》,载同⑬。
⑧⑦ 参见(清)黄宗羲《明儒学案》。
⑧⑧ (清)顾炎武《日知录》卷七《夫子之言性与天道》,岳麓书社,1994 年。
⑧⑨ (清)顾炎武《顾亭林诗文集》卷二《金石文字记序》。
⑨⓪ 参见本章第二节及白谦慎《一六六零、七零年代山西的学术圈对傅山书法的影响》。
⑨① 见白谦慎《清初金石学的复兴对八大山人晚年书风的影响》,台湾《故宫学术月刊》第十二卷第三期。
⑨② 见《八大山人行楷千字文》,荣宝斋,1994 年。
⑨③ (清)陈玠《书法偶集》,载同⑬。

第二章

帖学与碑学的转换

进入乾隆朝（1736—1795）以后，清代政权发展到了鼎盛时期。

由于康熙以来长期的休养生息，人口和耕地数量都得到明显的增加，国家的经济力量获得长足发展，国库积累雄厚。在强大的经济支持的基础上，清政权的政治、文化统治也得到巨大的加强。从乾隆十二年（1747）开始，乾隆帝弘历先后发动并取得了征服大小金川和平定新疆准噶尔等十次战役的胜利，扩大了清王朝的统治范围并使其统治更加稳固。这十次战役就是弘历晚年津津乐道的“十全武功”，其“十全老人”的别号也由此而来。弘历在位期间，还大兴土木，修建园林，又六次巡视江南，耗费大量人力财力，养成好大喜功、铺张奢靡的风气，使清代社会一度呈现出前所未有的繁荣景象。

对于文化事业，弘历亦给予了极大的重视和投入。他继承了祖父玄烨（康熙帝）的做法，在位期间组织编纂了多种大型书籍，其中包括历时十五年、数量

达七万九千多卷的《四库全书》。同时，他也对书画文物的收集具有很高的兴趣和热情，乾隆时期，清廷的内府收藏获得极大的丰富和充实，以致民间书画收藏活动走向衰微。弘历本人擅长书法，喜欢并学习元代的赵孟頫。在其影响下，乾隆、嘉庆时期，清代的帖学书法发展到高峰，涌现出张照、刘墉、王文治等代表人物。此后，帖学书法便由极盛转向衰落。

另一方面，满清统治者进一步加强了在思想文化界的控制，乾嘉两朝，迭兴文字之狱，钳制思想达到极端，致使文化、学术领域形成“万马齐喑”的局面，大批文人学者逃避政治和现实，转向整理、考证古代典籍文物的纯学术事业，遂使朴学大兴，金石、文字、音韵等学科人才辈出，成绩斐然。

乾嘉时期的学术风气，对书法界产生了直接的影响。在金石文字之学的带动下，对古代碑刻的研究取得长足的发展，水平不断加深，范围逐渐扩大，至阮元作《南北书派论》和《北碑南帖论》，已明确提出贬斥刻帖、尊崇北碑的观点，标志着碑学理论的确立。在创作上，以高凤翰、金农、郑燮等为代表的一批书家，继承了清代前期郑簠等人的传统，在注重从碑刻中汲取营养的同时，将古拙丑怪的审美原则作为追求境界，在当时引起很大震动。至嘉庆年间(1796—1820)，更产生出了邓石如、伊秉绶这样的杰出书家，形成清代碑派书法的第一个高潮，也使帖学与碑学各自影响力的转换成为这一时期书法发展的最突出的特征。

第一节

清代的公私鉴藏与刻帖

自东晋到元朝，历代统治者都对书画典籍的收藏和整理投注了很大的精力和财力，使得大量文物和艺术品得以保存和流传下来。但由于

朝代更迭和战争动乱等因素，仍然有许多作品在民间流传和递藏。特别是每当官方的收藏鉴赏措施薄弱不力的时候，私人鉴藏活动则显得活跃和重要起来。

在整个明朝近三百年间，宫廷中对书画鉴藏的兴趣相对比较淡薄，既没有大规模的搜罗征集活动，也缺乏必要的整理和保护措施，而且曾把内库所藏书画折成俸禄发给大臣，以弥补财政不足。甚至在明末战事频繁、军饷缺乏的时候，还有过把内库收藏的珍品出卖给富商豪门以筹措经费的做法。因此，明代的私人收藏活动十分发达，许多文人士大夫都有罗致书画文物的嗜好，涌现出一大批庋藏丰富、鉴赏精能的收藏名家。一些权臣和太监也将收藏书画作品看成聚敛财富的捷径，巧取豪夺。

清初承袭明代之风，文人士大夫阶层中的收藏风气十分浓厚。由于朝代变革的战乱，许多收藏家的藏品以及宫廷内府的收藏纷纷流散到社会上，为私人搜集交流提供了便利的条件。所以，清代初期不仅私人收藏继续呈现繁荣和活跃的趋势，而且与明代相比，收藏家的地域分布和身份构成也发生了明显的变化。

清代的私人收藏活动盛行于乾隆以前，最负盛名的有孙承泽、冯铨、梁清标、宋荦、高士奇、卞永誉、安岐等人。

孙承泽在清初的士大夫中以收藏书画既多且精而著称。由于他是在满族入关后最早与之合作的明朝旧臣中声望较高者，故深得顺治帝的信任和宠幸。这种身份自然成为他在书画搜集方面的便利条件。同时，顺治帝不止一次以宫中所藏书画分赐大臣，孙承泽也在获赐之列，所得甚多。孙承泽在顺治十年（1653）致仕隐居到康熙十五年（1676）去世的二十多年间，致力于著述编纂和书画鉴赏，收藏也得到进一步丰富。

在孙承泽收藏的书法作品中，有许多是晋唐名家之作。如东晋王羲之的《裹鲊帖》、王献之的《地黄汤帖》、唐代陆柬之的《陆机文赋》等，都是赫赫有名的巨迹。此外，他还从四川一士大夫家购得唐代孙过庭的《书谱》墨迹，使这一文章、书法都具有极高价值的名作更为人所知。除

墨迹，他还收藏了大量碑帖拓本。孙承泽与当时的著名书画家和鉴藏家都有密切的交往，而对书画的收藏、鉴赏以及交换则是这种交往中的重要内容。在孙氏所藏的许多法书碑帖作品上，都有当时著名书家王铎的题跋，他们之间还有过书画文物的交换记录。孙承泽死后，他的藏品大部分散失，后辗转被收进了清朝内府，成为皇家收藏的一部分。

顺治十七年（1660）夏天，孙承泽对自己的收藏加以整理并增入他曾寓目的他人藏品的记录，撰成《庚子销夏记》一书。全书共分八卷，其中一至三卷为孙氏本人收藏的晋唐以来书画作品，四至七卷为石刻拓本，第八卷则为当时其他收藏家的藏品。对每件作品都作了简要的记述和评论，间有考据辨证。由于孙承泽是清初重要的收藏家并藏许多著名的作品，因此《庚子销夏记》一书也是这时期书画著录中的重要代表。此外，孙承泽还在顺治四年（1647）著有《闲者轩帖考》一卷，对从《兰亭序》到明代文徵明所刻的《停雲馆帖》等三十八种刻帖"一一考其源流，品其次第"①。估计这些刻帖中的全部或大部分，孙承泽都有入藏。

冯铨（1595—1672），字振鹭、伯衡，号鹿庵，河北涿州人。明万历四十一年（1613）进士，天启时（1621—1627）以依附权宦魏忠贤而迅速升官，并进入内阁。崇祯帝继位后惩办阉党，冯铨被论以杖徙，后赎为民。清兵占领北京后，冯铨立即被召用，顺治二年（1645）授宏文院大学士兼礼部尚书，顺治十三年（1656）以年老致仕，顺治十六年（1659）又复出任大学士。在此期间，尽管冯铨两度被劾以纳贿并曾因多年无功而谕令休致，但因他是最早效忠清廷并率先薙发的明朝旧官之一，故一直得到多尔衮的庇护和信任。

冯铨的收藏活动从明末一直延续到清初，以其官位高显、家资丰厚，故能聚敛到一批价值极高的古代书画作品。其中著名者如西晋陆机的《平復帖》、东晋王羲之的《快雪时晴帖》、唐代欧阳询的《卜商帖》《张翰帖》、孙过庭的《书谱》等皇皇巨迹，都曾经是冯铨的庋藏之物。与一般收藏家不同，在冯氏收藏过的书画作品上，很少见到留下他的印鉴和题跋（图 2-1.1），一些相当重要的藏品在他手中时间不长便转入他人之

手，由此推测，冯铨的收集和买卖书画很可能是一种积累财富的手段。再加上冯氏没有收藏著录传世，因此他究竟收藏过多少名迹已很难统计清楚。不过有一点可以相信：其大部分藏品都已被收入他汇刻的《快雪堂法书》之中。冯铨与比他小二十五岁的另一位大收藏家梁清标来往颇多，著名的《平復帖》和《书谱》便都是经过冯铨之手卖给梁氏的。

梁清标（1620—1691），字玉立，号蕉林、苍岩，真定（今河北正定）人。明崇祯十六年（1643）进士，官庶吉士。明亡，先降李自成，继而降清，官至户部尚书、保和殿大学士。善诗词，为台阁中巨手，领袖词林数十年，论者比之吴伟业。



2－1.1　冯铨《跋王献之〈洛神赋十三行〉》（局部）《快雪堂法书》刻本

梁清标是清初最重要的收藏家之一，他在搜集书画的过程中，得到苏州古玩商人吴升、扬州裱画师张镠以及曾经居住在苏州的北京著名裱画师王济之等人的协助，因此梁氏不仅能够在北方收集到大量古代书画遗迹，南方一些重要收藏家如项元汴、董其昌等人的一部分藏品也被这些古玩商和裱画师携带到北京，而梁清标则是主要的买家。同时，他与年纪长于自己的孙承泽和冯铨等人关系密切，从他们手中得到过许多藏品。事实上，到康熙中期，梁清标已经成为当时

最大的收藏家。其藏品不仅数量大，而且质量精，流传到今天的晋唐宋元法书名迹，绝大部分都曾是他的庋藏之物。

同冯铨相似的是，梁清标的收藏虽然既精且富，但他本人似乎并不具有很高的鉴赏和研究水平，也没有像以前的孙承泽和以后的高士奇、卞永誉、安岐等人编撰自己的收藏著录或其他书画研究著作，只是曾从自己的收藏中挑选了一部分书法作品，以墨迹摹勒上石，刻成一部八卷本的《秋碧堂法书》。

宋荦（1634—1713），字牧仲，号漫堂、西陂等，河南商丘人。因其父宋权任内阁大学士，荫为侍卫，康熙三年（1664）授黄州通判，后历任江西巡抚、江苏巡抚、吏部尚书等职。他是清初著名藏书家和诗人，藏书多达十万卷。

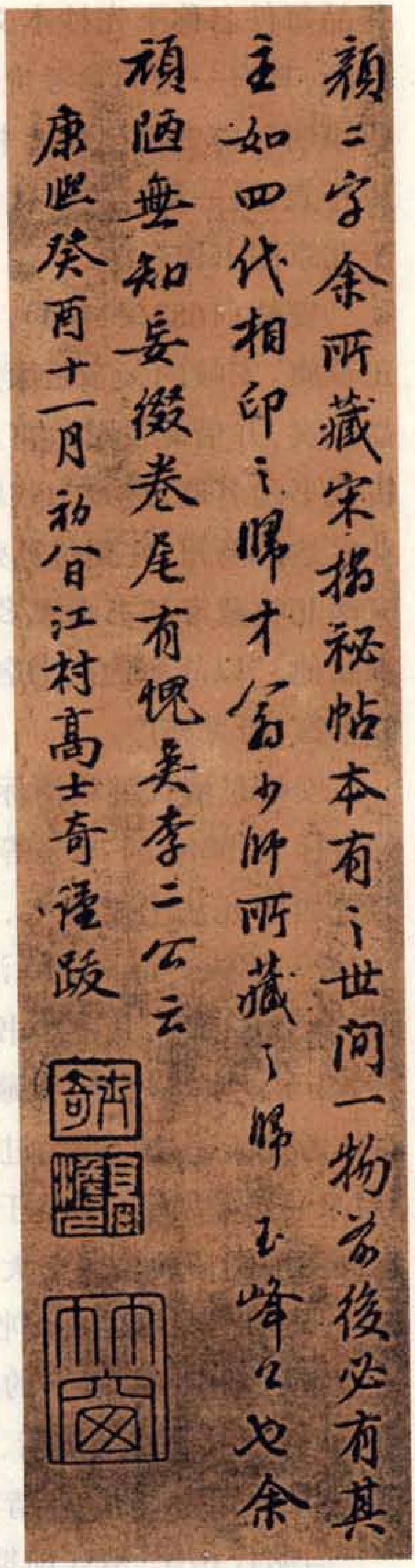
宋荦的父亲宋权就有收藏书籍字画的爱好，并受到过皇帝的书画赏赐。宋荦继承了这一家风，在当时的官僚中以鉴藏古玩书画而著称。其在北京任职时，常与王士禛等人留连于慈仁寺庙市，搜集图书、字画、古玩之属，以至书贾商贩为抬高价值，"鬻铜玉窑器则曰此经商丘宋先生鉴赏者"②。由于宋荦曾长期在江西、苏州等地为官，因而有条件收集到许多藏品。曹魏书家锺繇的《荐季直表》和唐代著名诗人杜牧的《张好好诗卷》等名迹都曾是宋氏的收藏。到乾隆间，宋氏藏品中的大部分已被其后人通过献纳方式交给了内廷。

高士奇作为康熙帝的宠臣，同时也是康熙年间的一位重要收藏家。高士奇既非进士出身，也不是旗人，但由于书法得到皇帝赏识而入值南书房，一步登天。他利用自己能直接与皇帝接触的便利条件，结交大臣，纳贿营私，很快从一介寒儒发展成资产巨万的富翁。在这期间，其收藏书画的嗜好也获得了很大的满足(图 2-1.2)。高士奇著有《江村销夏录》和《江村书画目》两书。《江村销夏录》三卷是高氏在被劾致仕，居于浙江平湖时于康熙三十二年(1693)写成并刻印的。该书以"所见法书名画，考其源流，记其绢素长短广狭，后人题跋图记，一一志载"③。虽然后人对其所记真赝混杂而颇有微词，然此书实为书画著录中最早的体裁完备者，乾

隆时编《石渠宝笈》及《秘殿珠林》，体例即多仿高书。此外，从宋荦和朱彝尊皆为之作序来看，此书的价值也不容低估。《江村书画目》抄本则是在其死后很久才被发现的，书中列载了书画作品520种，分为“进”“送”“无跋藏玩”“无跋收藏”“永存秘玩”“自题上等”“自题中等”“自怡”“董文敏真迹”共九类，每种名称下还有高氏自注的“赝”“真”“进”“送”“可以割爱”“永存至宝”“上上神品”等字样及具体价目银两数。相信这就是高士奇藏品的自秘账目。其中属于可以进呈和馈送类的均为赝品且价值低廉，真品价昂者则都归入永存秘玩类。从中可见高士奇的收藏心态和欺骗手段。此外，董其昌作品单独分成一类，也可看出康熙年间董氏书画备受推崇的情况④。高士奇死后，其藏品全部被乾隆帝没入宫中。

卞永誉（1645—1712），字令之，号仙客，辽东人，隶籍汉军镶红旗。进入仕途后，历任福建兴化（今莆田）知府、浙江按察使、布政使、福建巡抚、刑部左侍郎。康熙五十年（1711）致仕。

同宋荦一样，卞永誉虽为北方人，但一直在南方任职，因而有条件收藏和寓目很多书画名迹，王士禛曾见其所藏有宋司马光《资治通鉴》手稿及元赵孟頫书迹等作品。卞永誉著有《式古堂书画汇考》六十卷，采录前人著录与自己所见汇集而成，书法



2-1.2 高士奇《跋怀素〈自叙帖〉》
台北故宫博物院藏

作品每件名称下先抄本文，再录题跋，后引他书著录，罗列资料而不下判断，具有一定的参考价值。卞氏还著有《式古堂朱墨书画记》八十卷，收录明以前史籍记载能书画者六千七百余人，并收集其传略资料，编成年表，是一部有关古代书画家的工具书。但此书从未刊印，原稿曾藏于北京图书馆⑤。

安岐（1683—1744），字仪周，号鹿村、松泉老人等，朝鲜族人，隶籍正黄旗。安岐的父亲是康熙中期权臣明珠的家仆，在天津为明珠经营食盐买卖，并借此发财致富。安岐最初在天津帮助其父经营盐业，因酷爱古代书画名迹，遂致力收藏。可能是出于经商的需要，他曾长期留住盐业发达的扬州，并到过苏州一带。由于安氏财力雄厚，鉴赏亦精，所以当时南北收藏家和书画家多与其有交往，一些旧家子弟欲出售家藏，也多来找他，“以故海内法书名画之归鹿村者，若龙鱼之趋薮泽”⑥。因此积累丰富，所见亦广。

安岐是清代继梁清标以后最重要的收藏家。稍早于他的收藏家如梁清标、王鸿绪、卞永誉等人的藏品，大部分都归入安氏之手。流传至今的晋唐宋元法书名迹上，安氏收藏印记比比皆是。安岐于乾隆七年（1742）撰成一部《墨缘汇观》，记述他所收藏和见到过的历代法书名画。全书共四卷，其中法书两卷，所记作品每条下首记其绢素质地、书体行数，至于书写内容、收藏印记、前人题跋、流传经过等则择要摘记，并时作考证或述其收藏经过。由于安岐鉴精识广，书中所录，多精极之品，“后来三希堂所刻，半见于此”⑦。安岐卒后，家道衰落，子孙日事典鬻，其收藏中的精品名迹，大多转为沈德潜所有，随即由沈氏呈贡进入内廷，并使清代内府的书画收藏获得极大的丰富。

除了上述这些著名的鉴藏家外，其他如辽东耿昭忠、山西戴廷栻、河南周亮工、松江王鸿绪、浙江曹溶、徽州吴其贞、苏州归希之、娄东王时敏、常熟顾復等人，在清初也都是颇有名气的鉴藏家。

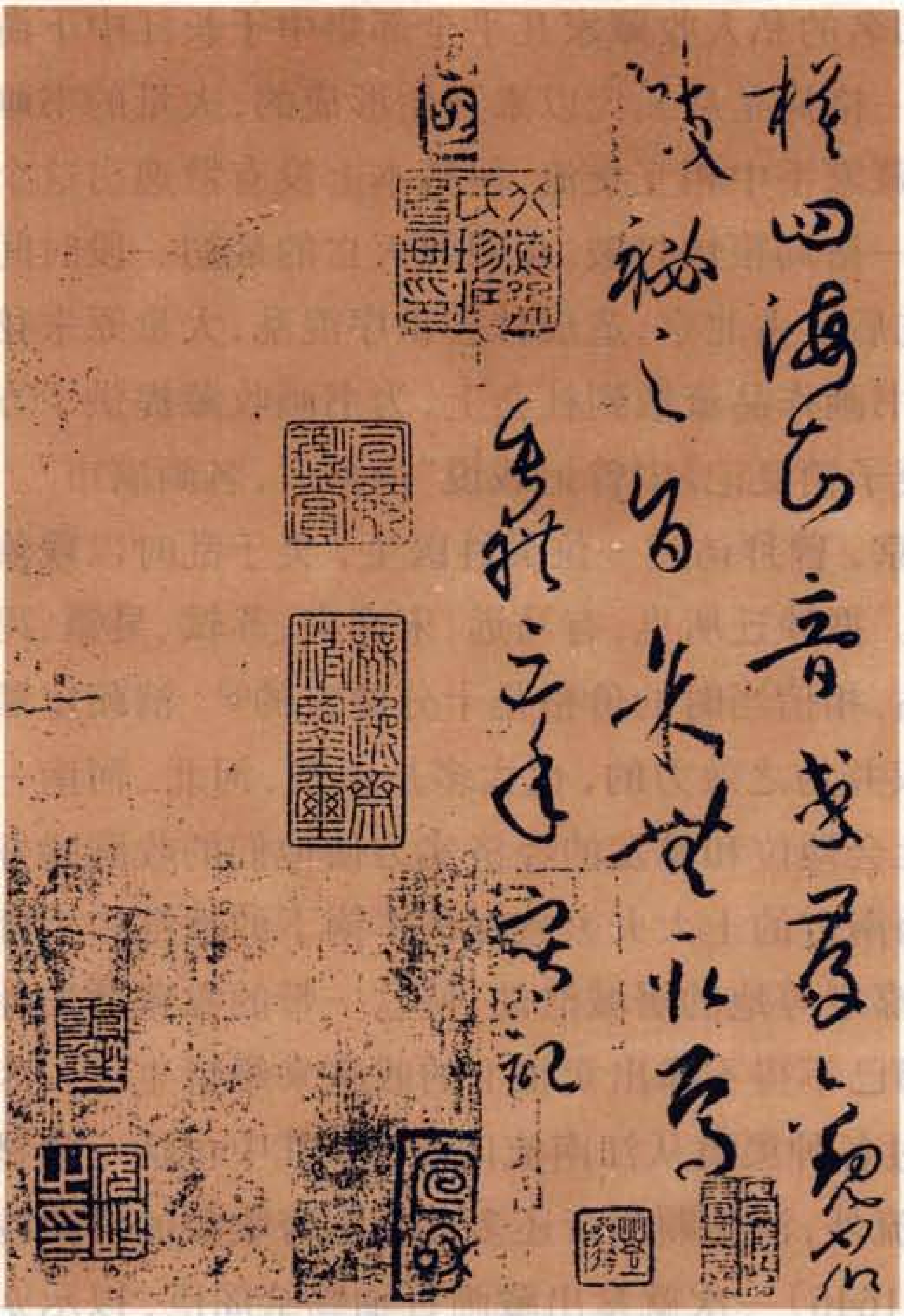
与明代相比，清代前期的私人鉴藏发生了一些明显的变化。

首先是在地域分布上，北方的收藏家迅速增多，形成一个集中的

群体。明末以前，比较知名的私人收藏家几乎全部集中于长江中下游以及太湖东南一带。这一格局是从元代以来开始形成的，大量的书画名迹尽管一直在私人鉴藏家手中相互交流，但基本上没有散逸出这个范围。然而到了清初，这一格局很快打破。在明朝灭亡的最初一段时间里，李自成和满清军队先后攻占北京，造成社会秩序混乱，大量原来秘藏于宫廷或豪门之中的书画作品流散到社会上，为书画收藏提供了方便。孙承泽在其所著《庚子销夏记》中曾记载说“沧桑后，名画满市”。谈迁于顺治年间来到北京，曾拜访过一位吴姓医生，吴于乱时以贱值购得大内书画古器若干。据谈迁所见，有马远、宋高宗、苏轼、吴镇、冯子振、张居正等人的作品，相信当时的价格是十分便宜的⑧。清朝定鼎之初，最先依附满族政权并为之效力的，也大多是山东、河北、河南一带的士大夫，其显要的社会地位和暴发的经济实力使他们的收藏嗜好能够得到充分的满足。而南方的士大夫家族在清军南下的战乱中大都受到打击，特别是扬州、嘉定等地的屠城浩劫，使这一带的收藏散失外流，有些从前的大家子弟已不得不靠出卖祖上的收藏来维持生计。因此，许多藏品在清初通过各种渠道从江南流向北方，其中包括一些显赫的名迹。除了买卖交流外，清初顺治帝还多次将内府收藏的书画赐给大臣，其中顺治三年（1646）一次就拿出藏画百轴赐给阁臣，以示宠信。据吴伟业在顺治十一年（1654）回忆说：

> 先朝节慎库内图书，俱宋宣和物。金人入汴，归之燕。元仍之。明初，徐中山下燕，封府库图籍。甲申之变，李贼遁，都入清宫。同年孙北海身入大内，见封识犹中山时也。今散佚无一存。向分赐诸臣书画，北海得大观殿法帖，宋高宗所赐喻樗者，多锺、王秘迹。⑨

除孙承泽外，宋权、宋荦父子也从皇帝的赏赐中获得了一些珍品，书法作品中则有宋徽宗、米芾、李之仪、陈升之、康里子山等宋元书家的墨迹。由于以上原因，清初北方收藏家迅速崛起，冯铨、孙承泽、梁清标、



2－1.3 孙过庭《书谱》卷尾孙承泽、安岐鉴藏印记
台北故宫博物院藏

宋荦、安岐等人的收藏数量与鉴赏水平，已足以同江南的鉴藏家们抗衡[10]（图2－1.3）。除汉族官僚外，旗人当中不仅出现了耿昭忠、卞永誉等大收藏家，就连索额图、明珠这样的满族大臣也喜好收藏并精于鉴赏。满族人的这种收藏爱好，最初很可能就是由皇帝赏赐所带动的。

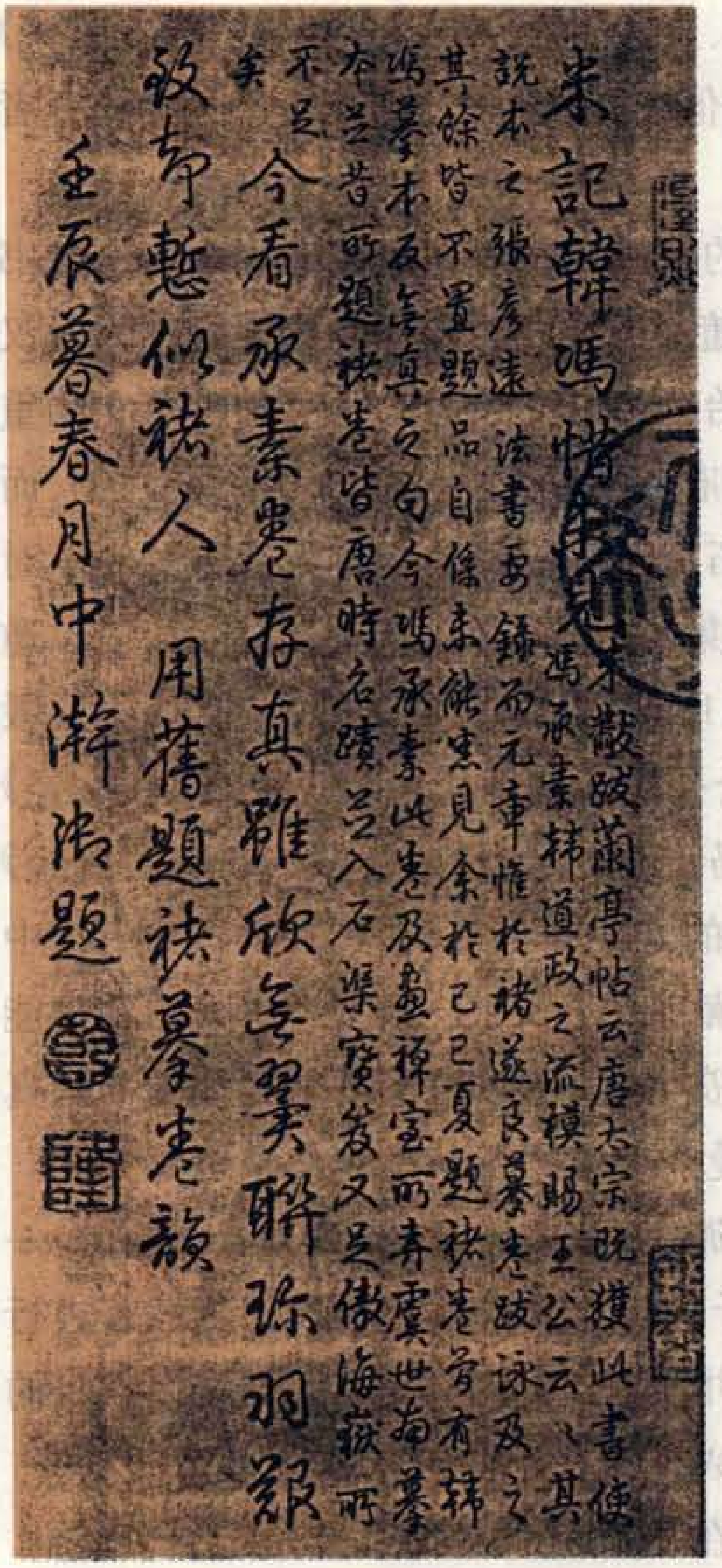
其次，在鉴藏家的身份方面，除了官僚显贵、世家大族外，一些非士大夫出身的商人、古玩商及裱画师也加入到收藏家的行列，并且往往以鉴赏审定的精当和准确见长。如安岐以明珠的家仆经营盐业起家，苏州归希之、吴升、徽州吴其贞、歙县江孟明、吴振鲁等也都是商人出身。而北京王济之、扬州张锣等人则以装裱师的身份加入到收藏活动之中[11]。由于古玩商和裱画师因职业方便能大量观摩古代书画作品，因而鉴别真伪高低的能力很强，在收藏过程中自有优越条件。在经历了明、清交替时期的动乱、世家大族纷纷败落的江南一带，商人及平民出身的收藏家迅速崛起和活跃的现象，显得更为明显和突出。这些新起的鉴藏家，还充分利用见识广博和审定精准的优势，著书立说，将自己的收藏和所

见记述下来。如吴其贞的《书画记》、吴升的《大观录》、安岐的《墨缘汇观》等，都是这一时期的书画著录中价值较高的著作，直到今天还为研究者所重视。

尽管顺治一朝无暇顾及书画的收藏和整理，而且还用内府所藏书画赏赐大臣王公，但到康熙中期，随着清政权的稳固和康熙帝本人对汉族文化艺术的修养加深，满族统治者逐渐开始对艺术品和古董文物重视起来。康熙帝玄烨已经很少拿内府收藏的古代书画作为赏赐之物，而代之以他本人的书法作品和刻石拓片。相反，倒是一些大臣为了表示对朝廷的敬畏和忠诚，经常把自己搜集到的书画藏品进献给皇帝，借以邀宠和获取重用。如康熙二十三年（1684）玄烨来到曲阜，赐孔庙大成殿“万世师表”四大字，当时的衍圣公孔毓圻随即将所藏王羲之《黄庭经》等书画进贡内廷。孔是大收藏家冯铨的外甥，他的收藏，包括《黄庭经》在内都是从冯氏得来的。再如玄烨的宠臣高士奇，在其《江村书画目》中也列有“进”字一类作品，就是用来献纳给皇帝的。但玄烨本人的鉴赏能力并不太高明，身边也缺优秀的鉴赏人才，以致臣下进献给他的书画真赝相参，鱼龙杂混。即使是在他喜爱并搜集的董其昌作品中也是如此。康熙四十四年（1705），玄烨命孙岳颁、王原祁等编纂《佩文斋书画谱》一书，全书共一百卷，引用书目近二千种，分类编排，对历代书画编著进行了系统的整理，但对内府的藏品，并没有进行整理和编目，也许当时的藏品还不够丰富，或者玄烨本人的兴趣不在于此。

清代内府收藏的大量充实，是在乾隆时期完成的。

乾隆帝弘历自幼受到良好的汉文化教育，对诗文书画都有浓厚的兴趣和相当的基础。他擅长书法，尤其喜欢元代书家赵孟頫的风格，在其影响下，赵字在当时一度风行，对清代中期的书风，特别是科举考试和朝臣奏折使用的“馆阁体”书法的形成起了巨大的作用。弘历对收藏古代书画有着极大的兴趣，身边的大臣为了迎合他的爱好以达到邀宠的目的，不断为他搜集罗致。而弘历也不时指名献纳，甚至通过查抄没收的方法，巧取豪夺。因此，其在位的六十年中，几乎所有重要的私人收



2－1.4 《神龙兰亭》卷首弘历题诗
故宫博物院藏

藏都通过不同的途径归入内府。清代早期大收藏家冯铨、孙承泽、梁清标、宋荦等人的收藏最先进入宫廷。狡猾精明的高士奇在其死后家产被抄没，其书画收藏也为弘历所有。最著名的一批是安岐的藏品，安岐死后，家道衰落，其子孙遂将所藏书画出售，其中精品经沈德潜之手全部进入了内府，为清代的宫廷收藏奠定了最后基础。自安岐以后，存世的晋唐以来名迹，已被弘历搜罗殆尽，民间再也没有出现像梁清标和安岐那样藏品既精且多的鉴藏家。

弘历不仅热衷于搜罗和占有书画名迹（图2－1.4），同时也对内府的收藏进行了彻底的整理和编目，其成果便是《秘殿珠林》和《石渠宝笈》各三编。

乾隆八年（1743）十二月，弘历命张照、梁诗正（1679—1763）、励宗万（1705—1759）、张若霭等人将清宫内府收藏的有关佛、道宗教内容的绘画和写经卷册分别著录登记，至第二年五月完成，编成《秘殿珠林》二十四卷。《石渠宝笈》四十四卷的编辑从乾隆九年（1744）二月至十年（1745）十月完成，参加纂修者除上述四人外，还有庄有恭、陈邦彦、董邦达（1699—1769）等人。这次鉴定整理将内府所藏书画逐件登记，分别等次，加盖乾隆鉴藏印记，注明收藏宫殿，使清朝的内府收藏开始有了

较为系统完备的编目资料。

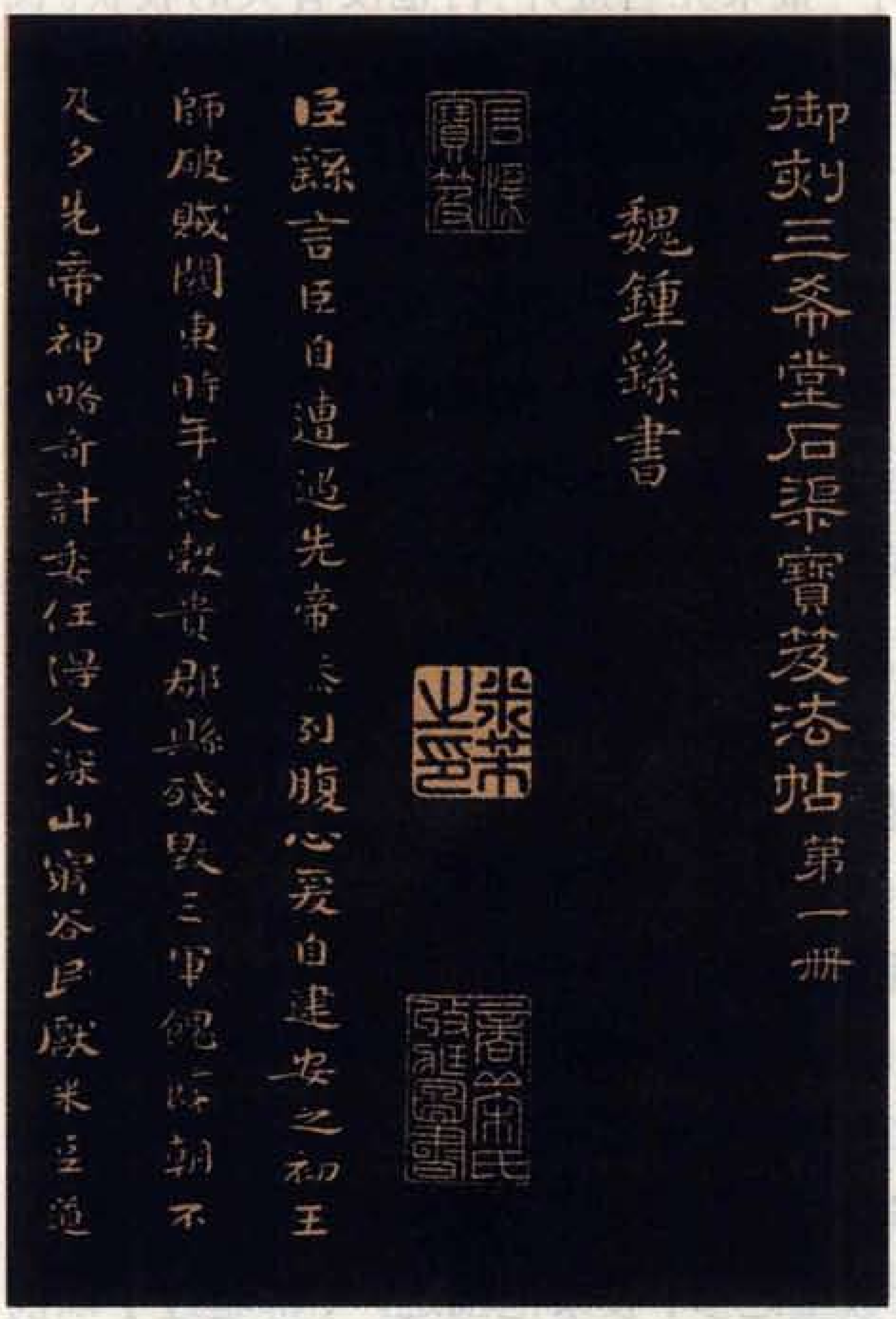
此后，随着民间收藏家的藏品陆续进入内府，在乾隆五十六年(1791)正月至五十八年(1793)五月，由王杰、董诰(1740—1818)、彭元瑞、阮元等人又进行了第二次整理鉴定，编成《秘殿珠林》《石渠宝笈》续编。自乾隆五十八年二月至嘉庆二十一年(1816)六月，由英和、吴其彦、胡敬等人编成《秘殿珠林》《石渠宝笈》两书的三编。至此，清代内府收藏的书画作品基本被清理和鉴定完毕。此外，参加了后两次整理鉴定与纂修著录的阮元和胡敬分别撰有《石渠随笔》和《西清劄记》两书，对清宫中收藏的书画和整理鉴定情况也分别作了记载。

乾隆以后，清代内府的收藏虽间有新的入藏补充，但除了嘉庆四年(1799)籍没毕沅家产时曾得到一批宋元名迹外，再也没有大的收获。民间收藏家则因流传的古代名迹大部分归入内府而失去收藏来源，除了乾隆后期的毕沅、道光年间(1821—1850)的吴荣光等少数人的收藏尚具有规模外，大多数只是小有收藏，而且分散，已无法同清代前期的梁清标、高士奇、安岐等人相提并论。在这种情况下，清代中期以后，私人鉴藏的目标也发生了转移，随着金石学及碑学的兴盛，收藏金石碑刻拓本渐成风气，碑刻拓本遂成为清代后期私人收藏的主要内容。

与收藏鉴赏活动紧密相关的另一个现象是刻帖的大量出现。汇集书法作品摹刻成丛帖的做法，起源于北宋，盛行于明代。明代刻帖基本分为两类：一类是汇集古代名家作品，多为收藏鉴赏家所刻，这是自宋代以来大多数摹刻丛帖者的普遍做法；另一类则是收集某一位书家的作品刻为法帖，虽然自宋代已经出现这种做法，但仅限于二王、颜真卿、苏轼、米芾、黄庭坚等著名书家的作品。到明代后期，董其昌书名显赫，专门收集、摹刻董书的刻帖出现了多种。影响所及，其他一些书家也纷纷效仿，如邢侗、张瑞图、莫如忠莫是龙父子、陆深及申时行等，均有刻帖传世，然多为自家所刻，影响不大。

清代承袭明代风气，刻帖数量之多，收录范围之广，都超过了以前任何时代，成为一种普遍的文化现象。

清代中期以前，私人收藏活动十分发达，刻帖也相应繁荣，重要的鉴藏家大多有刻帖之举，数量规模都超过了明代，著名的有孙承泽《知止阁帖》、冯铨《快雪堂法书》、梁清标《秋碧堂法书》、卞永誉《式古堂法书》。这些刻帖的选辑摹刻者皆为著名鉴藏家，故作品可靠，刻工精湛。其中冯铨的《快雪堂法书》五卷，首列王羲之《快雪时晴帖》，其他皆为晋唐宋元名家法书，作品质量和勾摹镌刻俱称精善，被誉为有清一代最佳刻帖。梁清标的《秋碧堂法书》则刻有陆机《平復帖》、王羲之《上虞帖》、杜牧《张好好诗》及唐宋名家书迹多种，均出自梁氏自藏，亦称善刻。其他如安岐虽没有汇刻丛帖，但曾将所藏孙过庭《书谱》墨迹勾勒上石，形神俱得，世称仅下真迹一等，为《书谱》刻本中最负盛名者。



2-1.5 《三希堂法帖》卷首

乾隆至道光时期，是清代帖学书法的高峰期，刻帖活动也在同时达到高潮。乾隆十二年（1747）十二月弘历下令从《石渠宝笈》著录的魏晋以来历代名迹中甄选出部分珍品，命梁诗正、汪由敦（1692—1758）、蒋溥等负责摹勒上石，至乾隆十八年（1753），刻成《御刻三希堂石渠宝笈法帖》三十二卷⑫。同时在北海白塔西侧筑“阅古楼”嵌置该帖全部原石。《三希堂法帖》（图2-1.5）共收入自魏晋至明代135位书家的340件作品及二百多种题跋。规模之大，收罗之

广，镌刻之精，均为其他朝代所未有。乾隆二十年（1755），弘历又命蒋溥、汪由敦、嵇璜等人选出《三希堂法帖》遗漏的唐宋元书法作品38件，刻成《墨妙轩法帖》四卷，作为《三希堂法帖》的续帖。因后者原石已毁，拓本流传较少。除上述两种外，弘历在位期间，还刻有收录三种唐摹《兰亭序》与各家书兰亭诗的《兰亭八柱帖》八卷及专收弘历本人书法的《敬胜斋帖》四十卷等多种刻帖。

上有所好，下必甚焉。受乾隆帝的带动，刻帖之风迅速在民间蔓延。从乾嘉开始，士大夫中间鉴赏收藏书画及汇刻古今法书的情形随处可见，于是产生出数量众多的丛帖流行于世。这些刻帖或取自私家收藏，或出于辗转翻刻，由于选辑者和摹刻者的眼光和技术各有高下，故而所刻丛帖的质量和水平也优劣不一。大抵收藏较多、鉴赏较精者，所辑刻的法帖也较有价值。如弘历之子成亲王永瑆，本人擅长书法，又通过赏赐得到许多古代名迹，其所刻《诒晋斋法帖》四卷中，就有许多晋唐书迹。其他如孔继涑的《玉虹鉴真帖》、毕沅的《经训堂法书》、吴荣光的《筠清馆法帖》、陆心源的《穰梨馆历代名人法书》及清末民初裴景福的《壮陶阁帖》等，都是因为选辑者具有较高的收藏水平和鉴赏修养而受到艺林推重。相比之下，其他很多刻帖则因为民间已经不容易收集到好的底本和古代珍品，汇集历代名人法书的刻帖多为间接翻刻，故数量虽然多，但价值和影响已经不大了。

专门收录一人之作的刻帖在清代成为丛帖的重要部分。承明末余风，清初的著名书家也都有汇集个人的刻帖，其中以汇集王铎作品的《琅华馆帖》和汇集傅山作品的《段帖》较为出色。因其为家人或学生出资发起，刻时书家本人仍在世，作品选择比较精当，兼之镌刻者皆为当时名手，故能保存和反映原作的精神气韵。康熙年间，玄烨不仅将自己的书法汇刻成《渊鉴斋帖》十卷，还敕令将沈荃的书法刻成《落纸雲烟帖》四卷。雍正帝胤禛仿效其父，除刻有《御书法帖》四卷外，并于雍正十一年（1733）下旨为陈奕禧刻《梦墨楼帖》十卷。到乾嘉时，“奉旨摹勒”的刻帖更多，除了弘历本人的《敬胜斋帖》及其父胤禛的《四宜堂法帖》《朗吟阁法帖》外，成亲

王永瑆、大学士刘墉也都曾获此殊荣。民间所刻则更为普遍，书法家姜宸英、王澍、张照、梁同书、王文治、铁保、钱泳、邓石如、包世臣等都有家刻或他人代刻的集帖传世。尤其到了清代后期，官僚士大夫常常选择自己喜欢的古今书家，多方搜罗其作品，集为法帖。其中一些既擅长书法同时又具有鉴赏能力的书家学者所汇辑的刻帖，往往以取舍精当、独具慧眼而体现出其艺术价值。这类刻帖到清代后期数量明显增多，如姚学经选辑的《晚香堂帖》（苏轼书）、刘菲选辑的《尊颉堂帖》（傅山书）、张穆、何绍基重刻的《忠义堂帖》（颜真卿书）及杨守敬为杨寿昌选辑的《景苏园帖》（苏轼书）等，都是比较有代表性的。至于其他好此道者则情况多有不同，一般都是选择乡里先贤、家族显宦或时誉推崇的古今书家作品，其目的或是出于显示风雅，或是为了光耀门庭，而刻帖一道亦因此种类繁杂，名目众多，堪称洋洋大观。这种风气一直延续到民国初期⑬。

随着摹刻法帖行为的普遍化，清代的镌刻技术也获得较大发展，刻手众多，涌现出一批技艺精湛、名重一时的刻帖高手。清朝在内务府设有一个专门的机构——御书处，负责皇帝御书和大臣奉敕所作书法的镌刻及刷拓事项。到乾隆末为止，这个机构已摹刻碑帖、御书达七十多种⑭。御书处除备有专门的刻手外，遇到大型工程如《三希堂法帖》这样的巨制，还需要到社会上招募技术较高的工匠。由于御书处的任务大都是“奉旨摹勒”，为皇家服务，因此刻工们十分小心认真，所刻法帖严谨精细，一丝不苟，基本上忠实地反映出了原作的风貌和特点。

在民间，为适应大量的需求，镌刻行业也十分兴旺，一些名刻手争相为士大夫所延聘。而这一行业的工匠性质，也决定了其世代传袭和某些地区比较发达的特点。

清初的刻帖高手一般都来自安徽一带，以明末清初宣城地区的刘光旸（雨若）最为著名。他镌刻的法帖有冯铨的《快雪堂法书》（图2－1.6）、王铎的《琅华馆帖》、卞永誉的《式古堂法书》等清初名帖。来自同一地区的还有镌刻《李书楼正字帖》的刘光信、镌刻《来益堂帖》的李万纪、镌刻《古宝贤堂法书》的朱声远等人。其中刘光旸、刘光信很

可能同出一族。来自旌德的则有镌刻《职思堂法帖》的刘御李、镌刻《敬一堂法帖》的汤典贻等。其他如关中张翱(刻有王铎的《琅华馆帖》《拟山园帖》)、真定韩崇孟(刻有《存介堂集帖》)、南京刘文焕(刻有《萤照堂明代法书》)等也都颇负时誉。



2－1.6《快雪堂法书》帖尾刘光旸题名

清代中期以刻帖擅名者，有宣城人汤铭(刻有《平远山房帖》《寄畅园法帖》等)、南京人冯瑜(刻有《清歗阁藏帖》《明人国朝尺牍》《青霞馆梁帖》《频罗庵法书》等)、尤永福(刻有《秋碧堂法书》)、苏州人袁治(刻有《诒晋斋法帖》《南韵斋帖》)等。其中冯瑜所镌刻帖很多，而且他与著名书家梁同书关系很好，不仅梁氏选辑的《明人国朝尺牍》请他奏刀，两部专收梁氏书作的刻帖也都出自其手。冯瑜擅刻难度很大的尺牍作品，除梁同书所辑外，另有两部《甬上明人尺牍》和《昭代名人尺牍》也都是由他镌刻的，其技艺之高，于此可见一斑。此外，袁治所刻的《诒晋斋法帖》和《南韵斋帖》则都是汇集爱新觉罗家族中人所书，想必袁氏也是很有名气的刻手，因而才被贵胄选中聘用的。

从清代中期开始，除工匠刻手外，一些著名的书法篆刻家也加入到刻帖行列中，其中以钱泳最为突出。钱泳身为书家，擅长隶书，同时精于碑刻，尤以镌刻丛帖见长。钱氏一生刻帖不下数十种，数量之多，超过许多专业刻工，在清代首屈一指。由于他擅长书法，下刀时对原作在用笔、结构等方面的理解和把握自然都强于普通刻手，因而许多重要收藏家

和官宦在汇刻法帖时都请钱氏摹勒主刀。如毕沅的《经训堂法书》、永瑆的《诒晋斋摹古帖》、刘环之奉旨摹勒的《清爱堂石刻》、英和的《松雪斋法书》、铁保的《惟清斋帖》等比较出色的刻帖都是出自钱泳之手⑮。

第二节

清代中期的帖学书法

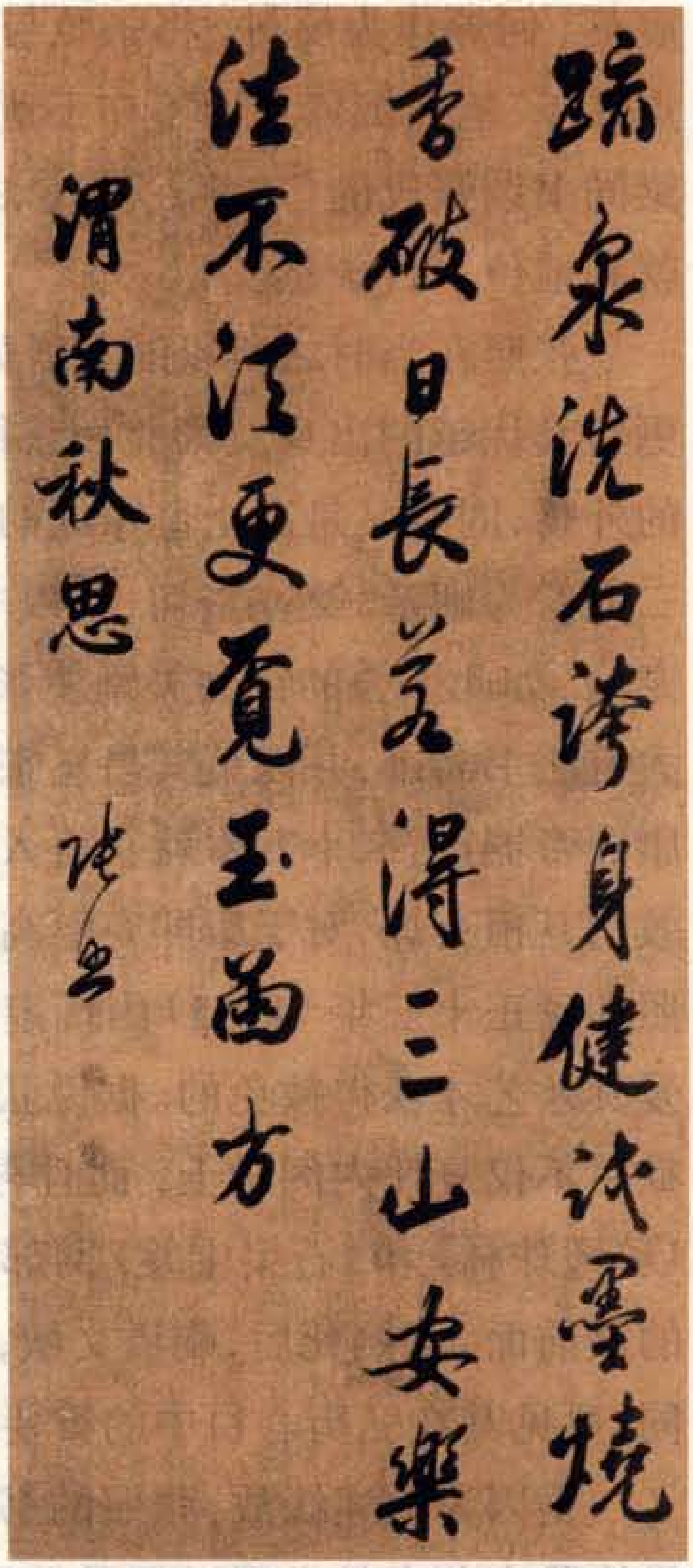
康熙一朝，董其昌书风大行其道，这种情况从康熙末开始发生变化。一方面，董书的缺陷、学董的弊病及董书的极度流行已经开始招致书坛有识之士的普遍不满；另一方面，后起的新一代眼界见识逐渐开阔和提高，已从单纯学董转向取法董氏以外的其他书家，特别是唐宋诸名家的风格。

在康熙末到乾隆初的帖学书风转变过程中，具有最明显作用的当属张照的创作实践和乾隆帝弘历对赵孟頫书法的推重。

张照（1691—1745），字得天，号泾南、梧囱、天瓶居士、南华山人等，江苏娄县（今上海松江）人。康熙四十八年（1709）进士，授翰林院检讨，康熙五十四年（1715）入值南书房。雍正间曾任内阁学士、刑部左侍郎、左都御史、刑部尚书等职，雍正十三年（1735）任抚定苗疆大臣之职入黔平定苗民起义事，第二年因旷日无功被革职并下狱议死。乾隆二年（1737）遇赦，起为内阁学士，再入值南书房，乾隆七年（1742）任刑部尚书。乾隆十年（1745）二月，张照在奔父丧途中，病殁于徐州。张照多才多艺，除擅长书法、绘画和诗文外，又精于音律、戏曲。他曾奉旨编纂《律吕正义》及《后编》，清代内廷经常上演的戏剧，许多是他谱曲的。

张照早年学书是以董其昌作为入门途径的。除了董其昌作为张氏的“同乡先贤”所具有的影响和当时风气的熏陶外，这主要是受其舅父

——康熙年间以书法酷肖董氏著称的王鸿绪的影响。后来又在学习颜真卿和米芾的书法方面花了很大功夫，于是基本上摆脱了董其昌的风格。本来董其昌也从颜、米二家得力甚多，但张照学颜、米后，着力汲取了颜书的厚重和米书的跳宕纵肆，遂与董其昌的秀媚婉丽分道而行，在清代前期众多的学董书家中脱化而出。张照书法以点画的活泼爽利和气势的鼓荡雄强为主要特征（图2－2.1）。这一点，在其同时代的书家中十分突出，因而引起论者的一致注意：



2－2.1　张照　《渭南秋思诗轴》 行书　纸本　130.7×56.6 cm　四川省博物馆藏

> 董玄宰、张得天直接书统，卓然大家。玄宰魄力弱于得天。
>
> 得天天分高，魄力雄。[16]
>
> 张司寇书名最烜赫，其笔力沉鸷，洵足追步香光，而气韵远不逮矣；姜湛园、何义门气韵与香光为近，而笔力又不足以副之。[17]
>
> 天瓶先生从颜法入手，颜用弱翰而先生用强笔，庄楷之作往往不如行书，以此。[18]
>
> 得天尚书有刻意见长之病，若出自率意者，尽有神妙之作……若论其本事，皆不可及，非今之人所能望见肩背也。[19]

论者诸人虽着眼点和标准各有不同，但观其在评论张照书法时所使用的“魄力雄”“笔力沉鸷”“强笔”等词语，足见其结论的一致。吴德旋用姜

宸英、何焯作为反衬，将张照与董其昌对比，已明确指出张照书法的优点在于“笔力沉鸷”，而不在于董、姜、何等人追求的细腻微妙之“韵”。至梁同书谓张氏的“本事”“非今之人所能望见肩背”，则张照在当时的成就和地位一目了然。

张照在当时之所以能获得如此高的评价和声望，除了书法水平外，更与其优越的出身及因此而获得的皇帝赏识有关。张照不仅是王鸿绪的外甥，同时又是高士奇家族的女婿，此外还是董其昌的同乡。而高、王二人素为姻亲，交往密切，且以书法专学董其昌一同受到康熙的重用与宠信。如此重叠的社会关系使张照早年得以在高士奇、王鸿绪家中见到大量法书名迹，并以董其昌正宗传人的身份登上书坛。张照年轻时即得康熙帝器重，二十五岁就获得入值南书房的殊荣。乾隆帝弘历一生事事效法其祖玄烨，对于康熙宠臣高、王的嫡传张照，自然也是褒掖有加。张照在雍正十三年（1735）因抚定苗疆不力而下狱议死时，就是由于弘历爱其才艺才获得赦免的。据说弘历早年的书法大都由张照代笔。张照出狱后不仅复任内阁学士，而且再入南书房行走，乾隆九年（1744）敕修《秘殿珠林》和《石渠宝笈》两部大型著录时，张照的名字也排在纂修者的最前面。张照死后，赐谥文敏，这一称号与元代赵孟頫、明代董其昌相同，可见其在弘历心目中的重要地位。

正因为上述缘故，张照的书法在当时受到很高推重，其由董入手又最终跳出董书的发展过程及结果，在很大程度上对乾隆初期帖学书风的转变起到了先导作用。

清高宗弘历（1711—1799），号长春居士、古稀天子、十全老人等，在位六十年（1736—1795），年号乾隆。弘历幼年颇得其祖父玄烨的喜爱，并一直受到良好的文化艺术教育。弘历受玄烨影响，对书画艺术的热情和兴趣有过之无不及。

弘历也极喜爱挥毫弄翰。与玄烨不同的是，他的喜好对象是元代赵孟頫的书法。他本人的字点画圆润均匀，结体婉转流畅，缺少变化和韵味（图 2-2.2），并无明显的成就。但弘历十分喜欢显示其风雅，所到之

处，必吟诗记述并御笔亲书，刻石立碑。再经臣下吹捧赞颂，故其擅书之名流传普遍。在弘历的影响下，"于是香光告退，子昂代起，赵书又大为世贵"[20]。弘历身边的近臣除张照外，梁诗正、董邦达董诰父子、于敏中（1714—1780）、汪由敦等人的书法都是以整齐圆润见长，这些人不是参加内府收藏的整理鉴定，就是主持摹刻《三希堂法帖》，在当时名满朝野。他们的书法对清代"馆阁体"书法的形成起了很大作用，对弘历本人的书风肯定也有不小的影响。



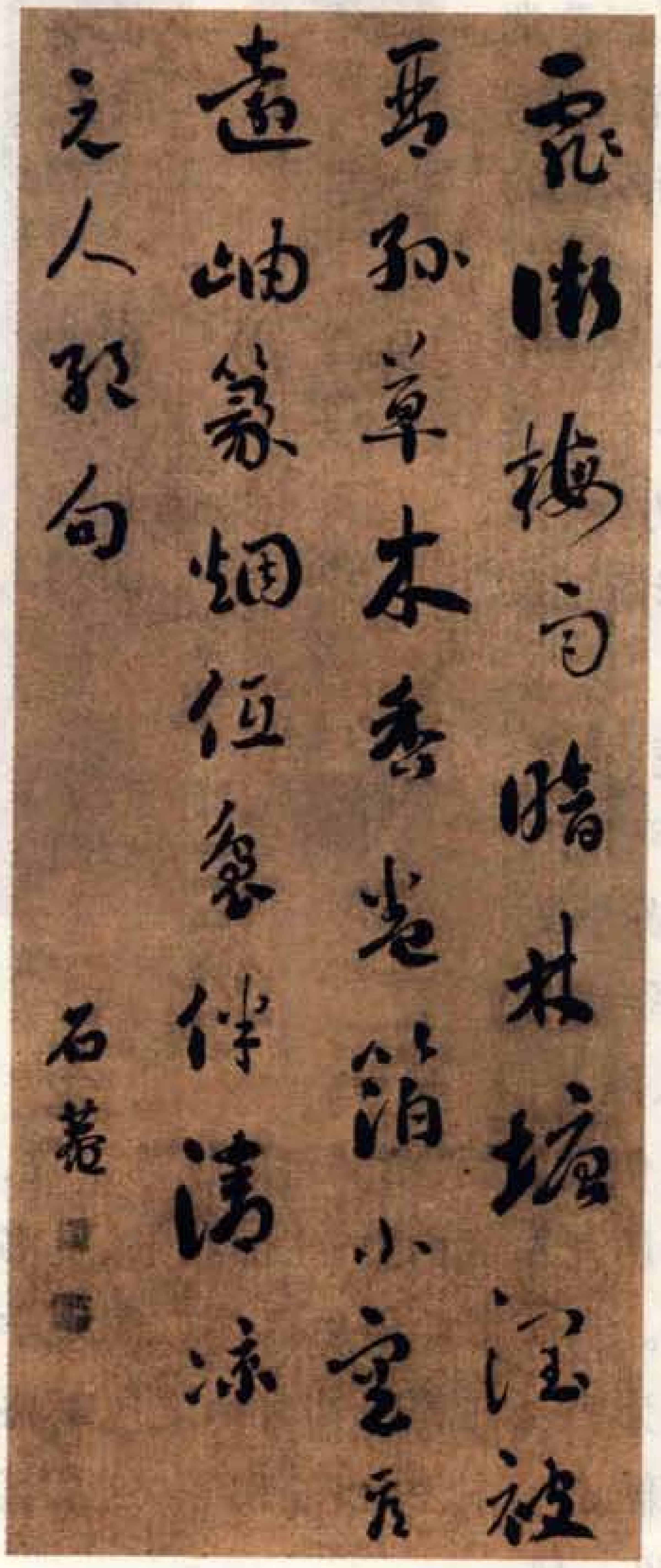
2-2.2 弘历 七言对联 行书 纸本

经过乾隆初年的书风转变之后，从乾隆中期开始，清代的帖学书法逐渐发展到一个兴盛阶段，涌现出刘墉、梁同书、王文治、翁方纲、永瑆、铁保等一批对当时和后来都颇有影响的帖学书法名家。

刘墉（1719—1804），字崇如，号石庵、香岩、日观峰道人等，山东诸城人。乾隆十六年（1751）进士，授翰林院编修。历任安徽学政、江苏学政、太原知府、冀宁道台，以失察革职发往军台。释还后授江宁（南京）知府，迁江西盐驿道、陕西按察使，乾隆四十一年（1776）授内阁学士，值文渊阁，第二年调江苏学政，再擢湖南巡抚。乾隆四十七年（1782）后历任左都御史、工部尚书、上书房总师傅、吏部尚书、协办大学士等职。嘉庆帝即位后任体仁阁大学士、加太子少保、提领文渊阁事。刘墉为官虽在乾隆朝奢靡之风最盛时，但他为人正直、生活节俭，以秉公清廉、遵守礼法著称于时。这从其能被选中充上书房总师傅教导皇子，可见一斑。

刘墉以善书闻名海内。其书法在广泛学习古代名家的基础上，风格独树，享誉当时，沾溉身后，实为清代帖学书法开辟了一种新的境界。史

称刘墉学书从赵孟頫入手，早岁所作"珠圆玉润，如美女簪花"，中年以后，出入各家，且临帖不求形似，意在使已意与古人精神相契合，故能脱尽前人窠臼，自成一家面目。其风格与明代以来帖学传统最大的不同之处，便是他不追求一般学帖者习惯的流畅婉丽或纵肆跳宕，而是以丰腴浑厚的点画、率意松散的结字和浓淡相间的墨色，成功地营造出一种雍容、静谧甚至还带有一些慵怠落拓之相的美感(图2-2.3)。刘墉的字，乍看上去似乎拙笨软弱，全无法度，但若细细品味，则其点画转折全从古人法帖而来，且能够举重若轻，转化妙用而不留痕迹。丰腴肥厚中藏遒媚之趣，平淡舒缓外露雍容之相，似乎在简练的外表下蕴藏着深不可测的丰富内涵。超人的胆魄和深厚的修养使刘墉的书法具有脱俗的清高和富贵气息，这是在他以前的帖学书家所难以梦见的境界！



2-2.3 刘墉 《元人绝句诗轴》 行书 纸本 90×36.9 cm 四川省博物馆藏

在技法方面，刘墉亦能打破陈规，不受拘束。据包世臣从刘墉的学生伊秉绶、陈玉方及刘氏的侍书仆人周某了解到，刘氏每当对客挥毫，所用执笔法是手指死捉笔管，大指食指成圆圈状的所谓"古龙睛之法"，以向人显示自己纯运腕力；而当闭门作书时，则又是另一种景象：

> 无论大小，其使笔如舞滚龙。左右盘辟，管随指转。转之甚者，管或坠地。㉑

包氏还总结出刘墉作书多用"裹笔"取势及用墨浓枯相间的特点，谓：

> 近人刘诸城乃专恃此。又先以搭锋养其机，浓墨助其采，然后裹笔以作其势，而以枯墨显出之。遂使一幅之中，浓纤相间，顺逆互用。㉒

可见刘墉的笔墨技巧确有独到的不传之秘。

刘墉书法的价值，在于他把优游养性的翰墨余事与作为朝廷重臣所具有的儒雅气质结合在一起，使书法真正成为表露人格、寄托情性的最佳方式。透过其平和单纯、蕴藉敦厚的书法风格，可以使人感到儒家理想的温恭俭让、智圆行方的人格心态。

刘墉书法的精华内敛和高深莫测，为其在当时书坛赢得重要的一席之地。虽然有些死守帖学旧法、崇尚"纵逸""驰骋"者将他视为"一时名家"，甚至把刘墉的书法比作"如商鼎周彝，非不古而不适于用"，但大多数人都对他佩服有加，赞叹不绝：

> 石庵先生功力最深，极意追踪古人，不肯少趋时径，真书法中有寒松古柏之操者。
>
> 石庵之书，其佳处则含藏于笔墨蹊径之外，必先于晋唐以来剧迹贯穿胸中，然后取其书反复审观，乃见异趣。故其得名转不若随波逐浪书家，无贤愚悉啧啧然必欲得其屏幛卷册以为快。然而石庵之为石庵，自此远矣。
>
> 世间一切工巧技艺，不通于禅，非上乘也。石庵前辈书，于轨则中时露空明，于运用中皆含虚寂，岂非深于禅者。
>
> 石庵前辈书，绝去宋元以来纵横妍媚之态，而笔意高古。拙中含姿，淡中入妙，近时罕有能及之者。其工处殆在无人爱处耶！㉓
>
> 晋、唐、元、明诸大家，得力全是个静字。须知火色纯青，大非容易。国朝作者相望，能副是语者，只有石庵先生。㉔

世之谈书法者，辄谓其肉多骨少。不知其书之佳妙，正在精华蕴蓄，劲气内敛。殆如浑然太极，包罗万有，人莫测其高深耳。㉕

而稍后崛起的宗碑书家，对刘墉书法更是别有心会，推崇为一代冠冕：

诸城刘文清相国少习香光，壮迁坡老，七十以后潜心北朝碑版。虽精力已衰，未能深造，然意兴学识，超然尘外。㉖

刘石庵墉初学松雪，晚师锺、王，用笔如棉里裹铁，卓然大家。㉗

石庵亦出于董，然力厚思沉，筋摇脉聚。近世行草书作浑厚一路，未有能出石庵之范围者，吾故谓石庵集帖学之成也。㉘

刘墉是否曾“潜心北朝碑版”未见其他佐证，但其书法的拙厚面目及浓淡墨趣，确实容易使人联想到碑派书派的特征。刘墉其实是实实在在的帖学书家。从这一点来说，精研佛理的王文治用“空明”“虚寂”“拙”“淡”等词语来概括其意蕴，尤其是郭尚先拈出的“静”字，的确点中了刘墉书法的“甚深三昧”。

梁同书（1723—1815），字元颖，号山舟、不翁、新吾长翁等，钱塘（今浙江杭州）人，大学士梁诗正之子。乾隆十七年（1752）进士，授翰林院侍讲，曾任会试同考官。乾隆二十三年（1758）因养父去世辞官归里，闲居家中。乾隆五十五年（1790）曾进京恭贺弘历八十大寿，晚年加侍讲学士衔。

梁同书早年虽被过继给叔父梁启心为嗣，但因其生父梁诗正是曾参与编纂《秘殿珠林》和《石渠宝笈》、并主持《三希堂法帖》摹刻的著名书家，所以梁同书少年即肆力习书，得名甚早。又一生勤于翰墨，“负盛名六十年，所书碑版遍寰宇”㉙。年逾八十犹作书不辍，当时人比之为唐代欧阳询和明代文徵明。因此，其擅书之名冠于东南而远播日本、朝鲜。

梁同书的书法渊源，后人谓出入颜、柳、米、董。若从其《频罗庵论书》中对柳公权《玄秘塔碑》分析细致、且对柳氏“心正笔正”之说有独到

心得来看，其根基大概由此得来。其行草书则源于赵孟頫、董其昌一路，生父梁诗正的熏染想必也不小。但在经过基础训练、掌握了作书的初步法则后，他便抛开古人陈法，而全以己意挥运。梁同书强调作书要有我，不主张临摹，曾教人学书云：

帖教人看，不教人摹。今人只是刻舟求剑，将古人书一一摹画，如小儿写仿本，就便形似，岂复有我。

学书一道，除儿童时描写“上大人”仿本外，方圆平直粗能自书矣，即当尽心作楷。或日书三五百字，不可间断。至半年一年之后，自然渐熟……然后以心之所好，无论晋唐，把玩之，领会之……若一味临摹，如俗工写真，耳目口鼻尺寸不失，生气尽而神气去矣。仆尝谓帖宜置几案，以自表发，不宜刻画以自缚者，此也。㉚

这正是梁氏的经验之谈，也可看作是其学书自述。梁氏还教人用软毫，快行笔。谓：

笔要软，软则遒；笔头要长，长则灵；墨要饱，饱则腴；落笔要快，快则意出。

落笔快则意出，此“意”字是藏真《自叙帖》内云“云全无巴鼻自然流出者”。若意在笔先，大有分别。㉛

若以上述主张与其书法相印证，则梁氏书风的特点和成因可一目了然。梁同书的书法以行草见长，点画圆润饱满，运笔流转纯熟，结字稳妥，行气通畅，从中可以感觉出作者对技巧法则的熟练把握。但是，在技巧完美和反复表现的后面，却缺少一种足以吸引和打动人的个性气质，其甜熟的面目亦未能彻底摆脱赵、董的笼罩（图2－2.4）。因此，虽然他名重一时，与刘墉、王文治被并称为“刘梁王”，但在当时内行眼中，仍不过是“布帛菽粟”，难称高贵大雅，或比其“如旧家子弟，不过循规蹈矩，饱暖终身



2-2.4 梁同书 七言对联 行书 纸本
128.5×28 cm(×2) 常熟博物馆藏

而已”㉜,可谓贴切。史载梁氏尤擅写大字,且作字愈大,结构愈严,以此名噪一时。除行草书外,梁同书还擅写小楷,点画遒劲,结体精丽,颇得唐人写经神韵。

王文治(1730—1802),字禹卿,号梦楼,江苏丹徒人。乾隆二十五年(1760)探花,乾隆二十八年(1763)授翰林院侍读,并充会试同考官,一年后任云南临安(一说为姚安)知府。乾隆三十二年(1767)因下属失职被罢官。其后活动于江、浙一带,曾在多所书院执教,乾隆三十六年(1771)接掌杭州崇文书院,自命为“西湖长”。王文治擅长诗文,与当时著名散文家姚鼐交谊深厚。他早年曾随朝廷派出的使团出使过琉球(今日本冲绳),中年以后笃信佛教,精研释典,并长年吃斋。

王文治一生以书法见称于世,早年习书从乡前辈笪重光入手,受其影响颇深。曾得笪氏所著论书文字一卷(即后世名为《书筏》者),反复临习其书,参悟其文,遂得大进。其跋此卷云:

余幼时学书,苦乏师承。得乡先辈笪公此卷,如获异宝。盖其论书数十册,皆由甘苦中流出,古人论书,从未有如是之详且尽者。余参悟十馀年,始于古人书曰有入处。则此卷之贶余者,不独笔法之可师而已。㉝



2－2.5　王文治　《快雨堂偶然书册》(部分)　行书　纸本　每页 29.8×20 cm　扬州博物馆藏

钦佩之情，溢于言表。后又服膺董其昌，赞叹备至。从王文治的书法来看，其飘逸婉柔的点画和妩媚匀净的结体(图 2－2.5)，的确透露出与笪重光、董其昌二人的传承关系。而线条的扁薄，更是浸染于笪氏的结果。除笪、董二人的影响外，还有一个因素不可忽视：王文治中年以后潜心佛典，深究禅理，对于有关佛经的书法尤其用心关注。如他对唐代锺绍京、南宋张即之二人勤于抄写佛经、“多以翰墨为佛事”的做法甚为钦许，并加以仿效。他曾收得张即之的写经墨迹，临摹学习，因此其书风与张即之、笪重光一样有用笔扁薄的习气。乾隆三十九年(1774)，四十五岁的王文治还收藏到一卷《唐人书律藏经》真迹，珍若拱璧，欢喜异常。不仅为其撰写了一篇长达八百多字的跋文，而且将其与那件因曾为董其昌收藏、又被海宁陈氏刻入《渤海藏真帖》而流传极广，名气极大，在清初被视为小楷最佳范本的《灵飞经》相互印证，称二者的“神采气韵”“大略相同”[34]。可以想见，王氏对《律藏经》定会用心临摹，因为后来

当这件珍爱之物被好友借去不还时，王文治曾“深惧此卷去，而临池无所仿效，老年书法将日益退”㉟。事实上，王文治书法的整体风貌与唐人写经有着十分相似的关系。且不说其早年为参加科举考试很有可能遵从当时风气，临习过《灵飞经》的刻帖，就是他中年以后成熟的书风，其字形也酷似放大了的唐人写经。更何况他还收藏了《律藏经》这样一件铭心之迹！相比之下，董其昌、笪重光以及张即之的影响都没有唐人写经来得更加直接和显而易见。

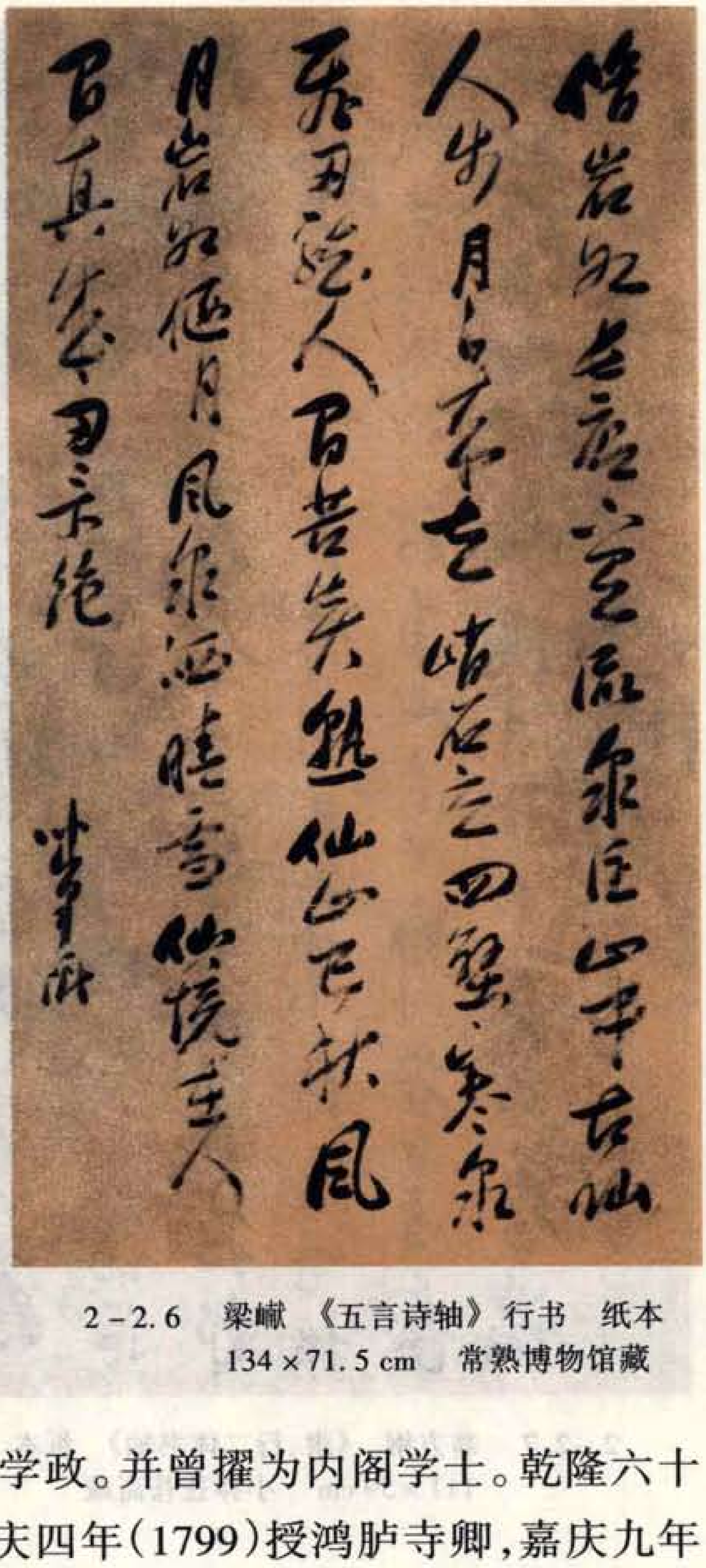
对于王文治的书法风格，自清代以来就褒贬不一。褒之者誉为“秀逸天成”“风流倜傥”，以其与刘墉相并列，称为“浓墨宰相，淡墨探花”；贬之者则嫌其“柔媚”“浮浪”，“为女郎书”。钱泳说得比较客观：“太守天资清妙，本学思翁，而稍沾笪江上习气。中年得张樗寮真迹临摹，遂入轻佻一路，而姿态自佳，如秋娘傅粉，骨格清纤，终不庄重耳。”㊱其实，王文治书法风格的形成，除了取法来源的影响外，还与其个人秉性有关。据史料记载说他对音乐戏曲有强烈的爱好，曾花费许多钱供养着一个童伶戏班。从这一点去考察，王文治书法之所以偏于轻盈秀美一路韵致，也就不难理解了。

梁巘（生卒年不详），字闻山，号松斋，亳州（今安徽亳县）人。乾隆二十七年（1762）举人，曾官湖北巴东知县，后主讲于寿州循理书院。

梁巘一生不慕荣利，无意仕途，而兴趣所在，精力所耗，全在书法方面。他自幼习书，所学过的古代书家及碑帖甚多，最主要的有明代董其昌、元代赵孟頫、宋代苏轼、米芾和唐代李邕等人。而其中用功最深和得力最多的，还是唐代的李邕。梁氏自述学董甚深，而学赵则“不能似”，其最后倾心于李邕，在很大程度上也是因为赵孟頫的书风原本脱胎于李北海。梁巘擅长楷书和行草书，在乾隆时名气颇大，与梁同书一同被称为“南北二梁”。他书写的碑版甚多，在其生前刻成的即有 53 种之多，其中大部分都在安徽的亳州、寿州和安庆等地。梁巘的行草书点画坚实，字形稳健，尤擅长写大字巨幅，笔力充足，气势浑厚（图 2－2. 6）。其楷书用笔结构均与李邕的《麓山寺碑》接近，参以较多的行书意趣，他自称

写得比较满意的几块碑刻就都是仿李邕风格的。

梁巘除自己潜心翰墨外，还热心提携后学。其所著《承晋斋积闻录》中有许多都是教诲学生的经验之谈，后面附有《执笔论》一篇则更叙述了他向循理书院生徒教授笔法的前后始末。著名碑派书法家邓石如未出名时，也曾得到梁巘的指教，后来更是借助于梁氏的介绍和推荐，邓石如才得以进入南京梅镠家观摩、临习梅氏大量的碑帖收藏，因而水平大进并享誉书坛的。



2-2.6 梁巘 《五言诗轴》行书 纸本 134×71.5 cm 常熟博物馆藏

翁方纲（1733—1818），字正三，号覃溪、苏斋，北京大兴人。乾隆十七年（1752）进士，选翰林院庶吉士，再授编修，先后担任过江西、湖北、江南等省乡试考官和广东、江西、山东学政。并曾擢为内阁学士。乾隆六十年（1795）降为内阁侍读学士。嘉庆四年（1799）授鸿胪寺卿，嘉庆九年致仕。

翁方纲以书法著称于乾、嘉两朝，与刘墉齐名，当时北方求写碑版者大都瞩目于他。其楷、行书根基于唐代书家欧阳询和虞世南，尤其对欧阳询的《化度寺碑》情有独钟，不仅考证题跋不厌其烦，更反复临写揣摩，以为楷模。翁方纲的书法，点画坚实圆厚，结体严谨匀称，在恪守欧书结构紧密收束的规律之外，大字时见米芾跳荡笔意，不过总体风格偏于拘谨



2－2.7　翁方纲　《隶、行二体书轴》　纸本
111×59 cm　小莽苍苍斋藏

狭窄(图2－2.7)。翁氏的这种审美取向是由他的兴趣所好和学者性情所决定的。他一生著述甚多,其中对各种碑版法帖的考证研究占了很大一部分。翁方纲收藏金石碑版和法帖书画颇富,又有考据订正的癖好,往往搜集不同拓本排比对照,考其异同先后,定其优劣高下。这种治学方法影响到其书法创作方面,便是追求与古人为徒、无一笔无来历的目标。难怪包世臣讥其"只是工匠之精细","无一笔是自己"。除楷、行书体外,翁方纲亦间作隶书,虽名重一时,但成就不大。

翁方纲生当学术风气转变之际,其书法创作和书论研究都带有明显的矛盾和不彻底的特点。乾、嘉时期,宋明理学和新兴的汉学考据学派对抗激烈,互相攻讦。翁方纲名声显赫,交游广泛,弟子众多,且在新旧两方面都有好友至交。处在这样的文化氛围里,他试图采取一种调和平衡的态度。一方面,他对理学在哲学和伦理道德上的价值予以赞同;另一方面,他对汉学家们在古代经籍校勘领域的成就及训诂、考据等新的治学方法也大加肯定和运用。在书法上,翁方纲的审美标准是当时还占有主流地位的帖学眼光,其技法风

格也是属于帖学一派的，正因为如此，他在当时获得极高的声誉和地位，影响很大。同时，他又是一位金石研究方面的权威，所到之处竭力搜访碑版石刻，撰有《两汉金石记》《粤东金石略》等金石学名著，成为乾、嘉时期金石学——碑学研究的主将。当然，这一时期既写帖派的字同时又研究金石碑版的书家大有人在，但翁方纲所取得的成就和所具有的影响，使他成为其中最典型的代表人物。如果充分注意到翁方纲作为与刘墉、王文治、永瑆、铁保等人共享时誉的帖学书法大家，同时又与毕沅、黄易、阮元等人一道推动并促成了金石学——碑学的兴盛这一事实的话，那么，对于翁方纲在帖学与碑学的转换过程中所起的作用及其意义，我们就能认识得更清楚。

钱沣(1740—1795)，字东注，一字约甫，号南园，云南昆明人。乾隆三十六年(1771)进士，历任翰林院检讨、监察御史、通政使参议、太常寺少卿和湖南学政等职。钱沣为人正直磊落，刚强不阿。在担任监察御史期间，他曾两次冒着被打击报复甚至祸及生命的危险，上疏弹劾势焰遮天的权相和珅及其党羽，虽然未能达到推倒和珅的目的，但钱沣以直言敢谏获得弘历的赞许和信任，并将其安排到军机处任职，然而钱沣在入值军机处后不久便因病去世。据姚鼐回忆，钱氏之殁的原因正是由于和珅出于报复心理，有意将繁重劳苦的公务都委派给他，致使其积劳成疾而死[37]。

钱沣的书法专学唐代书家颜真卿，其楷书从点画神态到字形结构，均得颜书神韵而又能具自家风貌，在乾嘉之际的书坛上独树一帜，引人注目。当时的书风虽已开始跳出董其昌的笼罩，但大多数书家仍然从各种法帖中找出路，未能打破帖学书法点画精美、风致秀媚的格局。虽然也有人从颜真卿楷书入手，但都是作为功力基础，最终风格面目仍要落实到赵孟頫一路，即科举考试及官场之中流行的“颜底赵面”或“欧底赵面”一类的说法。钱沣则将其特立独行的个性与颜真卿书法朴实浑厚的风度结合在一起，特别是汲取了颜书方严茂密、气力雄强的特征并加以强化夸张，由此形成了外表粗犷朴实略带笨拙之态，而内在气韵



2－2.8 钱沣《临颜真卿〈刘中使帖〉轴》
行书 纸本 91.5×42.3 cm
湖南省博物馆藏

庄严雍容有凛然不可侵犯之势的艺术效果(图 2－2.8)。联系到钱沣为人的傲岸不阿，其对颜真卿的选择当是出于对颜氏的忠诚刚烈品行的仰慕，而艺术风格与人格形象的统一更使钱沣成为清代书坛上具有突出个性的一个典范。

钱沣的行书出入于颜真卿和米芾两家，在米芾纵肆欹侧的基础上，又将颜真卿的沉着苍老融入点画之中。从其行书的用笔和结字特征上可以看出，钱氏对颜真卿的《争座位帖》下力颇深，对颜氏一些典型的用笔和结字特点了然于胸，挥毫自运之际，不觉自然重现。

不论是楷书和行书，钱沣的审美追求都已开始超越出传统的帖学规范。钱氏作书并不拘泥于运笔的流畅和谐与字形的匀称秀美，而是简化或避开对技巧的依赖和展示，通过自己夸张固定、不同常规的外在笔墨形象，刻意营造出一种充满强烈性格感染力的意象效果。值得注意的是，钱沣从颜真卿书法中继承而来并加以强化夸张的艺术特点，已经突破了元明以来帖学书法的审美标准，而与稍后形成的碑学理论相接近，尤其是风格气息中那种执意古拙而不避丑怪呆板的倾向，都可在碑学的主张中得到印证，以至晚于钱氏的碑学书法大家何绍基、翁同龢等人都曾从他的作品中寻求启发和营养㊳。

永瑆(1752—1823)，字镜泉，号少庵、诒晋斋主人等，清高宗弘历第十一子，乾隆五十四年(1789)封成亲王。他自幼即好习书法，并因此得到弘历的赞赏。在整个乾隆朝，除曾与其兄永瑢等一同列名为《四库全

书》的总裁官外，永瑆基本上没有参与朝政。嘉庆四年（1799）权相和珅下狱后，嘉庆帝颙琰曾命永瑆为军机处行走，同时掌管户部和吏部，以取代和珅并肃清其党羽势力。鉴于清朝有亲王不得掌权过多的祖制，所以不到一年他便解除了上述重要职务。此后，永瑆潜心书法诗词，重新把艺术活动作为生活的最主要内容，直至去世。

永瑆书法根基于欧阳询的楷书，这是当时的普遍风气。王澍、蒋衡等以擅学欧书在乾隆初年享誉朝野，风靡一时，皇亲贵戚学书者多从欧阳询入手，遂成“时尚”。永瑆亦能作篆书，惟点画结构逼肖王澍，更说明王氏书风在贵族中影响之深。至于永瑆成熟的书风，则来自于对前人法帖墨迹的悉心领悟和反复临习。从其大量作品可以看出（图 2 – 2.9），真正对他产生决定性影响的是元代书家赵孟頫。一直到晚年，赵氏书法的某些技法特征在永瑆的作品中仍保留得十分明显，令人一目了然。永



2 – 2.9 永瑆 《潘岳〈笙赋〉册》（部分） 楷书 纸本 每页 25.3 × 15.6 cm 天津市艺术博物馆藏

理的行草书婉转流美，清丽洁净，其发展演变完全走的是一条帖学路子。作为乾隆帝之子、嘉庆帝之兄，他不仅有机会欣赏到宫中的大量古代书迹，同时本人也收藏甚富，此外还得到不少皇帝赏赐的内府藏品，如著名的《平復帖》就曾由内府归入其手。长期的浸淫和熏陶，使其书法技巧精熟、韵致纯正，更由于其特殊的身份地位，因而在乾、嘉两朝名重一时，备享殊荣。

铁保（1752—1824），字冶亭，号梅庵，满洲正黄族人。乾隆三十七年（1772）进士，授吏部主事，后入翰林院，历任吏部郎中、左侍郎、漕运总督、山东巡抚、两江总督、礼部尚书、吏部尚书等职，道光元年（1821）以三品卿衔致仕。

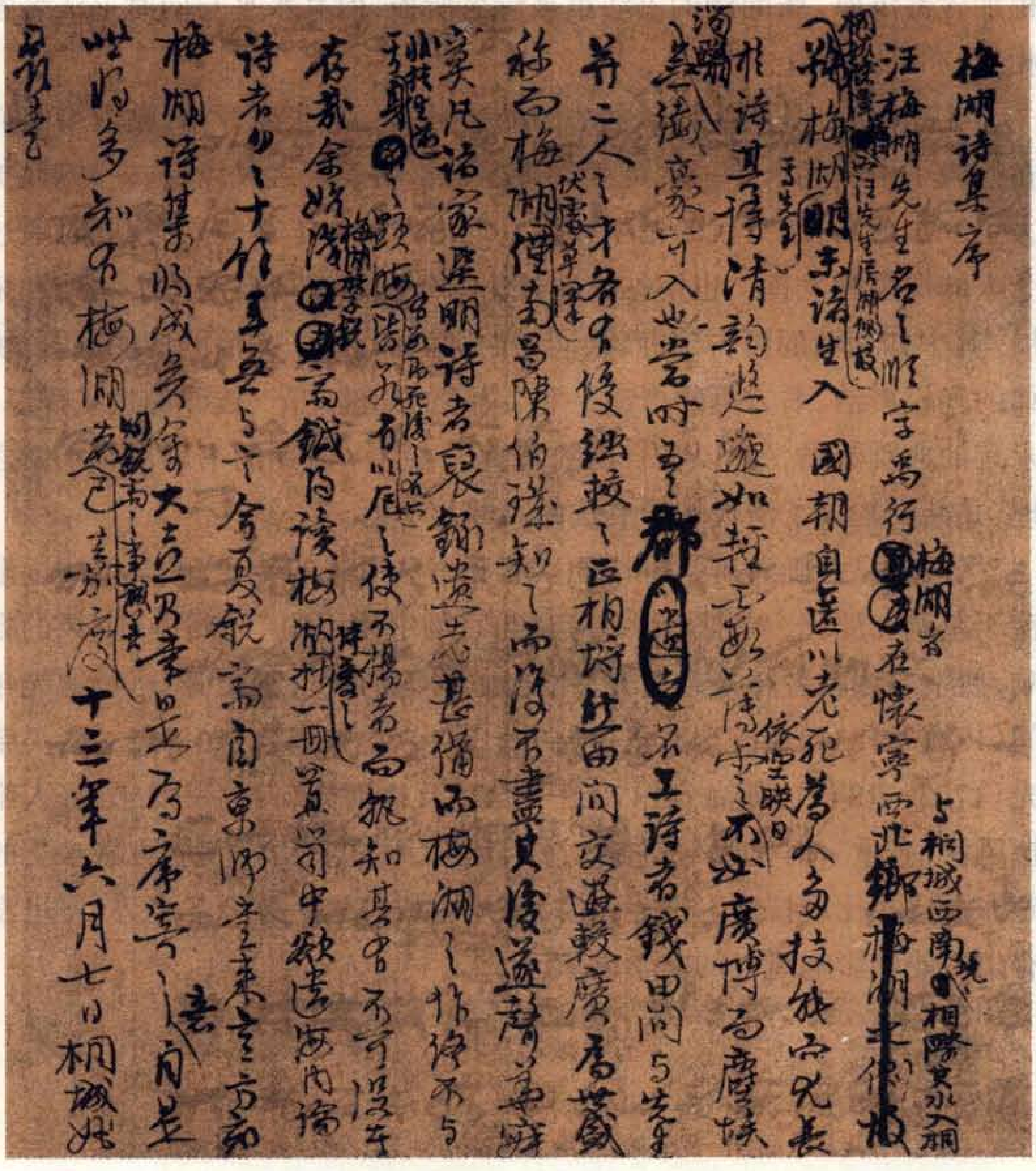
铁保所属的家族世代多出武将，而他是其中第一位以文章书法闻名于世者。铁保的书法问津于法帖，下笔熟练，点画饱满圆润，气息平和从容，颇得帖学轻松活泼之趣。然其获誉甚隆，至与刘墉、翁方纲、永瑆并称“四家”，则与官高位显、门生众多及文章盛名大有关系。

除上述以书法著称于时者外，许多官僚文人虽不以书名，但在书法方面的造诣也都各具风韵。由于当时书法具有普遍的实用价值，是文人士子晋身仕途必不可少的本领，而一些天资聪颖、才情横溢之士，稍加留意，贯注性情，都能写出一手各具情趣、富有书卷气息的字体来。而在法帖之风盛行的清朝中叶，这些官僚、学者、文人也大都不脱时尚，徘徊于帖学的范围之内。其中以袁枚、姚鼐及张问陶最有代表性。

袁枚（1716—1798），字子才，号简斋、随园，钱塘（今浙江杭州）人。乾隆四年（1739）进士，历任江苏溧水、江浦、沭阳、江宁等县知县。他是清代著名诗人，“性灵派”的领袖，其文章与纪昀齐名。袁枚在时人眼中以不善书著称，但其小楷信札则写得工整自然，秀逸雅淡。攻习小楷虽为读书人的必修之业，从中亦可窥见其性情本色。

姚鼐（1732—1815），字姬传，号惜抱，安徽桐城人。乾隆二十八年（1763）进士，先后担任兵部、礼部主事和刑部郎中等职，在参加了《四库全书》的编纂后辞官离京，在扬州、歙县、南京等地的书院中执教达四十

多年，培养了众多人才。姚鼐以古文著称，是“桐城派”的代表人物。他最初并不以书法知名，大概是由于与擅长书法的翁方纲、王文治等人交往密切，后来也受其感染，留心翰墨。其书法以小字行草书见长，尤其是信札、题跋一类，洁净超然，宕逸恣肆，清新的书卷之气散发于纸墨之外，堪称雅人深致(图2－2.10)。



2－2.10　姚鼐　《梅湖诗集序稿》　行书　纸本　25×24 cm　小莽苍苍斋藏

张问陶（1764—1814），字仲冶，号船山，四川遂宁人。乾隆五十五年（1790）进士，历任翰林院检讨、江南道御史、吏部郎中、山东莱州知府等官。张问陶以诗鸣于世，时有“青莲再生”之誉。结交广泛，与同时著名文人学者孙星衍、石韫玉、法式善、王芑孙、伊秉绶等均有往来。除诗歌以外，他还兼工书画。其书用笔活泼纵肆，体态生动多姿，情趣近于米芾而稍加含蓄沉厚。张问陶的书法虽被诗名所掩，但其水平与同时书法名家相比，亦不遑多让。

乾嘉两朝，是清代帖学书法的鼎盛时期。从张照开始，帖学书家们在摆脱了由明朝末年一直延续到康熙末年的崇董之风以后，一方面扩大了取法范围，使清代的帖学书风呈现出繁荣和丰富的局面；同时通过个人的探索和发挥，也使帖学的技法原则和审美取向获得了突破和拓展。其中如刘墉的淳古宁静、梁同书的圆润潇洒、王文治的俏丽翩跹、姚鼐的轻松爽洁、翁方纲的严谨平和、梁巘的劲健苍茫、钱沣的粗犷浑厚、永瑆的典雅流畅，都以各自的独特魅力在这一时期的书坛占有一席之地，并共同构成了清代帖学书法的高峰。

乾嘉以后，随着碑学理论的兴起和书法风气的转变，帖学书法逐渐流于单调和僵化，特别是科举考试与官场中使用的“馆阁体”书风的影响，使学习法帖者越来越被方整、光洁、均匀的教条所束缚。尽管道光年间（1821—1850）还有李兆洛（1769—1841）、李宗瀚（1770—1832）、吴荣光（1773—1843）、郭尚先（1785—1832）及林则徐（1785—1850）等人维持风雅，名重一时，但只是强弩之末，已经无法与日益蓬勃、方兴未艾的碑派书法相比肩抗衡。道光以降，书坛更成碑学一统天下之势，再也没有出现能够影响风气的帖学书家。

第三节

科举考试与“馆阁体”

自唐代以书法取士以后，书法好坏在科举考试中所起的作用越来越大，因而成为士子考生们不能不重视的一项基本技能。而在印刷技术尚不发达的当时，政府各部门之间的往来公文、官吏向皇帝提交的奏章以及一些大卷数书籍的保存留传都是通过手工书写来完成的。这些繁多的书写工作，基本上都是由翰林院中的官吏来承担的，久而久之，在这些人中间自然形成一种特点相近的书法风格。这类风格样式自宋代以来历朝都存在，只是名称不同。据黄伯思在《东观馀论》中记载，北宋时期的翰林院中流行一种由临习《怀仁集王羲之书圣教序》而形成但却“了无高韵”的书风，当时称为“院体”，沈括在《梦溪笔谈》中也曾提到一种以“精丽”为特点的“三馆楷书”。这种书体在明代称为“台阁体”，因明初善此种书风者皆为内阁宰辅之臣，而“台阁”一词历来为宰辅别称，故名。“台阁体”书法以著名书家沈度、沈粲兄弟为最有代表性。“二沈”的楷、行体书风端严工整，婉丽遒媚，深得明太祖朱元璋及明成祖朱棣的喜爱，二人以善书获官，荣遇罕比，一时制诰碑版多出其手。到了清代，这种特殊的楷书风格则被称为“馆阁体”，又叫做“簪花格”或“场屋之书”。“馆阁”之称，起于宋代。北宋设昭文馆、史馆、集贤院掌图书史籍的编纂之事，称为“三馆”，又辟秘阁、龙图阁、天章阁为图书经籍和历代御制典籍的收藏之所，后将“三馆”与“秘阁”合并，统称“馆阁”。到清代，宋代馆阁的职能都已并入翰林院，所以将这种翰林院中所独有的书法风格称为“馆阁体”。“簪花格”之名大约是根据馆阁体书法精丽秀媚的特征，化用袁昂《古今书评》中“插花美女，舞笑镜台”的形容而来。至于“场

屋之书”，则是因为清代文人士子在参加科举考试时都是使用馆阁体书法，而考场由许多独立的小木屋组成，故名。

清代的馆阁体书法承袭宋代院体、明代台阁体的传统，具有三个突出的特点：首先，作为朝廷使用的官方书写方式，工整严格，易于辨识是其最基本和稳定的要求；其次，清代帝王特别是中前期的康熙、乾隆、道光诸帝皆雅好书法，长于翰墨，故馆阁体书法亦因其好恶，随朝变迁，在不同时期呈现出不同的特点；第三，由于清代在科举考试时即十分重视考生的书法是否合乎规范，书法的好坏直接关系到干禄求仕的成败，因此馆阁体书法不仅在翰林院及各级衙门中使用，而且也成为读书人从小就必须学习和掌握的本领。由于有了上述原因，清代馆阁体书法的普及程度及其对书法艺术发展的影响都是相当广泛和深刻的，明显超过了其他任何朝代，而对科举应试书法的影响尤为突出。

清初沿袭明代风气，考生士子多以传为王羲之所书的《黄庭经》《乐毅论》等流传极为广泛和普遍的刻帖作为学习小楷的范本。又由于顺治帝福临喜欢欧阳询的楷书，故而习欧书者在科考中往往能够脱颖而出。康熙时期，玄烨对董其昌的酷爱更使学习董书成为干禄求仕的捷径。

清代馆阁体书法真正的成熟和盛行是在乾隆、嘉庆以后。乾隆帝弘历对书画的爱好和重视程度在历代帝王中堪称少见，他在位期间，花费大量人力物力，通过一系列举措，加上其本人的实践和褒扬，使清代的馆阁体书法走向定型并受到广泛的重视。

弘历好大喜功，即位后不仅命人编纂了《石渠宝笈》《秘殿珠林》等书画著录，而且摹刻了《三希堂法帖》《重刻淳化阁帖》等法帖，这些典籍和刻帖卷帙浩大，影响极广，而负责主持编纂和摹刻的张照、汪由敦、梁诗正、董邦达董诰父子、励宗万、嵇璜及于敏中等人则因此名声大显，成为享誉一时的书法名家和鉴定家。这些人的书法大部分属于工整精细、圆润均匀的风格，以楷、行书见长，功力深厚但缺乏情趣变化。然而，由于他们的名声地位以及皇帝的赏识重用，其书法也被时人推崇并加以仿效。他们的作品多为奉旨所书，内容不乏御制诗文，写成以后

往往收藏于内府或装饰在宫殿及皇家园林中，于是其书风便成为典型的馆阁体。

在上述诸人当中，张照还不是纯粹的馆阁体书家。他的书法面目不止一种，只是其中将颜真卿与董其昌二人风格糅合在一起的楷书显得秀润婉丽，近于馆阁体。更由于他受到弘历的宠用并为其代笔的缘故，因而被后人归入馆阁体书家行列。相比之下，汪由敦、梁诗正、董邦达、董诰父子及嵇璜等人的书法则以用笔丰润饱满、结字平稳匀称、章法整齐均衡为主要特征，代表了典型的馆阁体书法面貌。

清代中期馆阁体书家的学书门径和基础渊源虽各不相同，但最终的形式特点和风格面目基本都以赵孟頫为归宿，这是由于弘历对赵书的喜欢所决定的。乾嘉时期的文人士大夫学习楷书大都从唐碑入手，然而不管是宗欧、宗颜还是宗柳，最后都会被纳到赵孟頫的饱满圆润和匀称流畅的笼罩之中。这种被称为“颜底赵面”或“欧底赵面”的书法面貌在当时的文人和官僚书法中是十分普遍的，大凡经过科举考试进入仕途的人，除了在书法方面下过特殊功夫并有意避开时风者外，都能写一手方正、光洁和整齐的馆阁体。即使是不以馆阁体著名的书法名家，因受时尚风气的熏陶，其书法也往往带有或多或少的馆阁气味。

清代馆阁体书法作为一种实用价值很大的书法种类，其风尚流变基本与帖学书法相一致。继康熙年间崇尚董其昌以后，乾隆、嘉庆时期多以赵孟頫为宗法，此外，欧阳询和颜真卿的楷书在这一时期也比较流行。道光年间，盛行欧体，“欧底赵面”之字风靡一时。不单是翰林院中人人争相摹习，许多官僚显贵家中也都雇有书手，多者达一二十人。遇有长函或奏折需要抄写时，预先算好字数，分头缮录。且技艺精准水平整齐，放笔直书不用衬格。写成后合在一起，十数人所抄如出一手，他人莫辨。当时擅长这种风格的郭尚先名重一时。更有徐恩庄为此中能手，自成一家，时人纷纷效法并传教子弟，竟成“徐派”之称。徐恩庄中进士后留京为官，其书法深得曾国藩（1811—1872）激赏，以至曾要其子曾纪泽专学徐派[39]，当时风尚可想而知。稍后，又由于宣宗旻宁学过颜书，举世

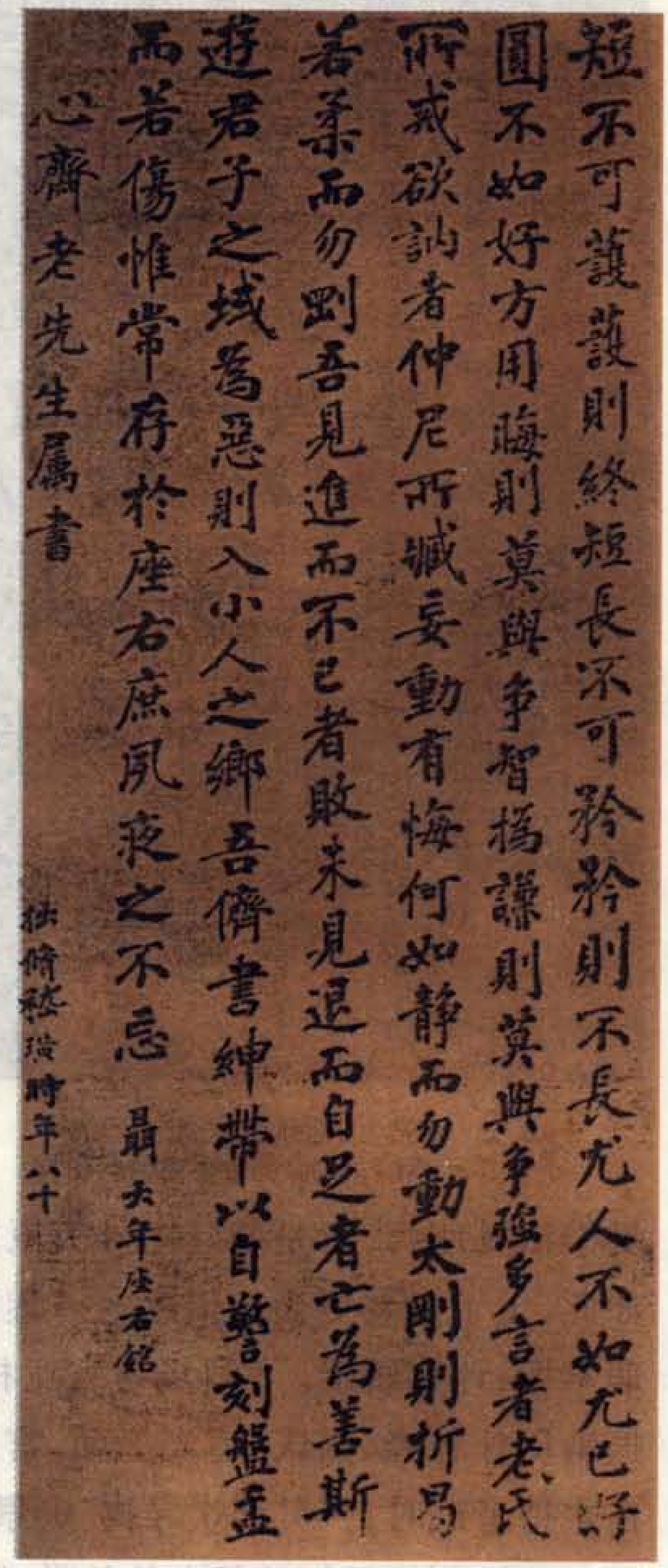
仿效，“颜体几为帝王家学”。至清末又转为推重和临习欧、赵两体。虽然风气时尚几经转变，但馆阁体的性质决定了其不管学习何人何体，最终总要归入到平正均匀、应规入矩这一不变的套路上来。

在清代，馆阁体作为书法领域内的一大支脉虽有其自成格局的技法特征和审美要求，但其本身也包含着两个组成部分：一部分即是前面所讲翰林院及其他部门官吏所使用的特殊风格，其中技艺高超者往往得到皇帝的赏识。他们的作品不仅限于楷书，也有行书甚至草书，除书写制诰奏折和抄录书籍外，还经常为皇家创作作品，与皇帝切磋书艺，教导皇子学习书法或为皇帝代笔作书。因此其作品很多被装裱张挂在宫廷和皇家园林建筑中作为装饰。这类作品风格统一，代表了皇家的审美取向和欣赏口味，可以说是馆阁体书法的主流和典型面貌。另一部分则是在馆阁体风格影响下，士子考生用以参加科举考试的应试书法。这种应试之书虽是小楷书体，但因其应用最广泛，社会基础也最深厚，故而与书法风气的联系也最为直接和紧密。在这种氛围中，清代的小楷水平得到普遍的重视和提高。除了专擅此道的书法家外，一般文人学者也大都能写一手工整娟秀的小楷书，以至于在整个清代很难找出卓然突出、以此名家的人来。同时，一些古代小楷作品备受重视，传播广泛，发挥了明显的作用。清代前期，学习小楷者多以《黄庭经》《乐毅论》及《曹娥诔辞》等为范本，尤其是有一件曾为董其昌收藏、海宁陈氏刻入《渤海藏真帖》的唐人书《灵飞经》十分著名。首先董其昌将《灵飞经》定为锺绍京所书，其次除《渤海藏真帖》外又有其他多种翻刻本，流传既广且久，另外再加上这卷写经的书法的确是非常的遒劲精妙，所以很多科考士子都把它作为小楷范本，甚至朝廷卷折也深受感染。《灵飞经》的持久名声几乎与整个清代科举考试相始终。在其影响下，清代中期陆续发现的《律藏经》《善见律》等唐人写经也大受推崇，名重一时。直到包世臣力倡北碑以后，这种风气才相对减弱。

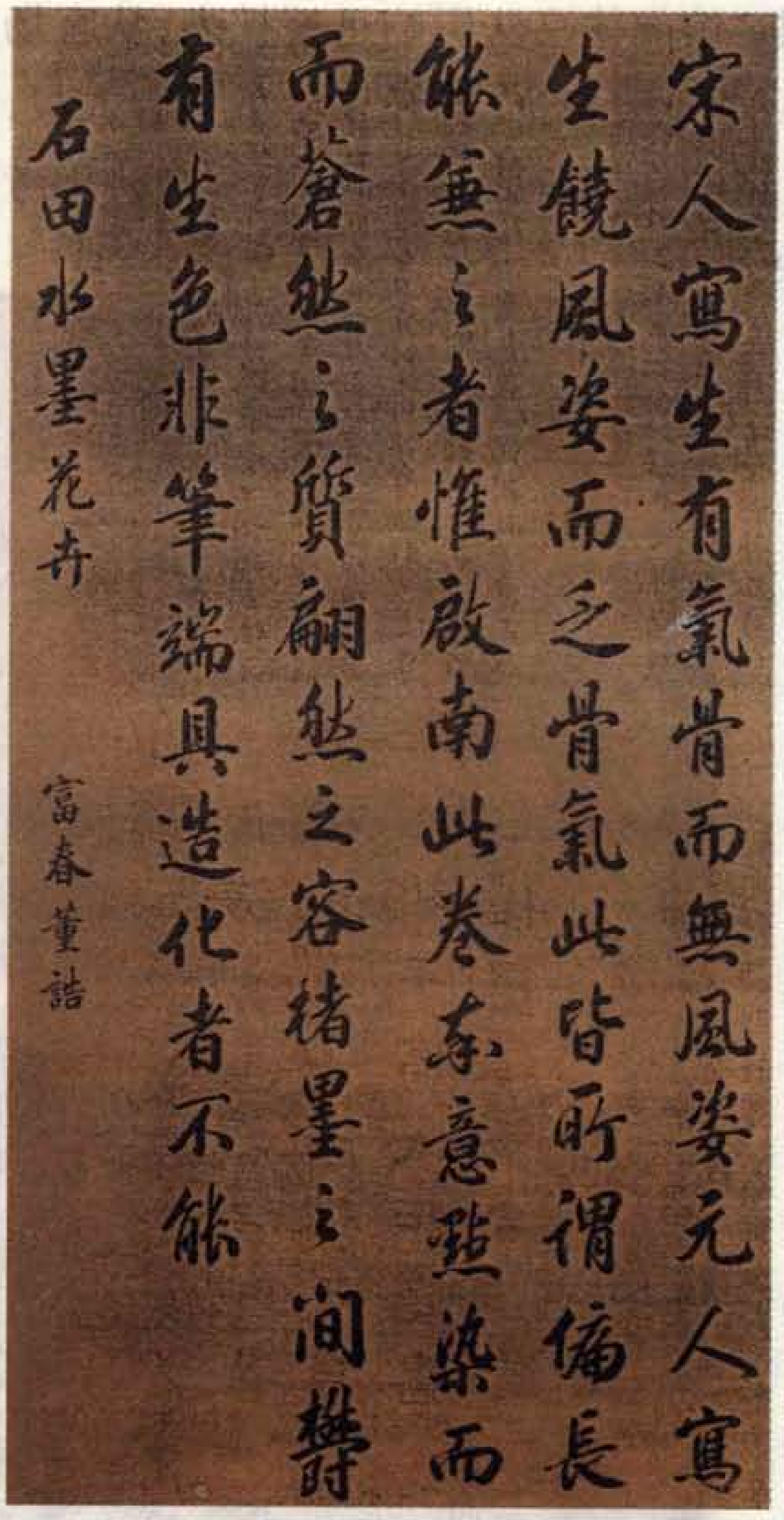
鉴于馆阁体书法是为适应皇家的欣赏口味和实际需要而形成的产物，擅长此道者在科场仕途上可以大获裨益，这就不能不对广大的士子

考生产生巨大的吸引力。乾嘉时期，馆阁体书法影响迅速扩大，从官场漫延到考场，成为科举考试时的一项重要标准。而天下学子甘心入彀，则是缘于馆阁体书法具有显而易见的实用价值。馆阁体书法与科举考试的结合，遂成为书坛的特殊现象。

对于一般的官僚和士子来说，馆阁体书法的用途有两种：一种称“大卷”，一种称“白折”。“大卷”用于科举考试的殿试及翰林院的散馆考试，因用厚纸大卷，故书写时以字体方正、点画饱满、笔力雄健而字形较大者为佳；“白折”则用于科举考试的最后一场朝考及朝廷对翰林、御史等其他官吏的不定期考试。因篇幅较大卷稍小，故字体要写得清秀遒美，而气息的疏朗通畅尤为重要㊵。相比之下，白折的用途更多，盖通过科举考试做官以后，除应付朝廷的不定期考试外，平时书写奏折制诰以及奉旨抄写书籍时均需运用。故清代一些不擅此道的官员经常要雇请善书者代为书写奏折，已成司空见惯之事。不管是大卷还是白折，作为应制之书，其字形方正、点画光洁、结体匀称、排列整齐的要求却是一致的。正因为有了“乌、方、光”的三字诀，无数士子不管所习何



2-3.1 嵇璜《聂大年座右铭轴》楷书 纸本 167×69 cm 重庆市博物馆藏



2-3.2 董诰 《论画轴》 楷书 纸本
170×85 cm 重庆市博物馆藏

种碑帖，最终都以此三字作为努力目标，于是形成了千人一面、万手雷同的奇特现象(图2-3.1、2-3.2)。

从道光年间开始，科举考试中对书法要求苛刻的做法愈演愈烈，同时挑剔的内容也从技巧风格扩大到文字结构乃至格式规矩等各方面。据记载，宣宗旻宁即位后，苦于奏章题本堆积案头，又都是蝇头小楷，披阅不暇。若弃置不看，又担心被臣下欺瞒蒙蔽，于是求计于军机大臣曹振镛(1755—1835)。曹振镛教旻宁：

> 皇上几暇，但抽阅数本，见有点画谬误者，用朱笔抹出。发出后，臣下传观，知乙览所及，细微不遗，自不敢怠忽从事矣。[41]

旻宁从其所言，于是朝廷内外大臣群起效仿，变本加厉，以为奏折尚且如此，士子试卷更当加倍勘磨。“遂至一画之长短，一点之肥瘦，无不寻瑕索垢，评第妍媸。”[42]科场考官竞相挑剔偏旁，呵责笔误，以示明察。曹振镛历仕乾隆、嘉庆、道光三朝，官位显赫，曾长期掌管翰林院。据说他在主持考试时，一贯喜欢寻找“疵累忌讳”，清代中期以后科场专重书法且百般挑剔的风气就是在他的带动下形成的。到清代末年，科举考试中对书法的苛责已达到荒唐可笑的地步。举凡偏旁有误、使用碑帖别体、

点画出格越界乃至卷面涂改不洁者，都会影响到能否录取。相反，只要书法合格、词无忌讳，不管文章有无实在内容，虽抄袭成文、空疏浅陋，甚至牛头不对马嘴者，亦在所不问，都能名列三甲。本为国家铨选人才的考试大典，却变成仅仅较量写字工巧的仪式。许多有真才实学的士子只是由于下笔偶出差错，便被弃置不用。至此，科举考试不仅失掉了以文章选才的实质，即使是考官们看中的书法，也不过是应规入矩、了无生趣的雕琢排列。等而下之者，学颜无雄强之象，徒成墨猪满纸；学欧无峻秀之致，只具刻板之形，根本没有什么艺术性可言(图 2-3.3)。


應
殿試舉人臣康有為年三十八歲廣東廣州府南海縣人由
廩生應光緒十九年本省鄉試中式由舉人應光緒二十
一年會試中式恭應
殿試謹將三代脚色開具於後
曾祖健昌未仕故　祖贊修仕故　父達初仕故

2-3.3　康有为　《殿试状》
北京大学图书馆藏

对于在科举考试时专重馆阁体书法的做法，一些有识之士在当时就已提出指责。咸丰元年(1851)，御史王茂荫就上疏奏请在殿试朝考中应该“务重文义”，阅卷大臣应该“不论字体工拙，专取学识过人之卷”，使天下人明白朝廷所重在文章而不在文体。但王氏所奏，被当时的礼部驳回[43]，而以书法是否符合程式来决定考生命运的做法也一直沿用不废。道光三十年(1850)，俞樾中进士，俞氏素不工小楷，而在复试朝考时，阅卷大臣曾国藩激赏其诗文，遂定为第一。不仅他人惊诧，就连俞樾自己也感意外。可惜这样的“佳话”寥寥无几，更多的则是议论精审、文采超群的作者被书法不工所累，即使勉强得中，也决进不了翰林院，因为翰林官的馆阁体要写得更规矩、更工细。才华横溢的著名学者和诗人龚自珍在道光九年(1829)考中进士后，就是由于字迹不工整而未

能进入翰林院。

至于在书法界，因馆阁体与作为艺术形式的书法在追求和用途上都各不相同，开始时一般书法家均对其采取视而不见的不屑态度。如钱泳认为："凡应制诗文、笺奏、章疏等书，只求文词之妙，不求书法之精，只要匀称端正而已，与书家绝然相反。"[44]周星莲则更指明说："近来书生笔墨、台阁文章，偏旁布置穷工极巧，其实不过写正体字，非真楷书也。"[45]包世臣在《国朝书品》中将清初以来九十多位书家分列神、妙、能、逸、佳五品九等，虽未明言排斥馆阁书家，但擅长馆阁体者除张照的行书被列为第五等能品下以外，其余以馆阁体著称或书风近于馆阁者如沈荃、王鸿绪、董邦达、嵇璜、李兆洛等均被置于第八、九等的佳品之中，从中亦透露出当时书坛如何看待馆阁书家及馆阁体书法的些许消息。道光后期，馆阁体的泛滥和普及，对整个书法风气的影响越来越明显，一些富有个性的书家遂开始对其提出批评，指出其软弱平庸、索然无趣的弊病，以期达到扭转风气的目的。特别是碑学理论出现后，由于其主张追求和品评标准与馆阁体书法相互对立，格格不入，尊崇碑派书法的书家对馆阁体更是大加贬斥，口诛笔伐，其议论之尖锐，振聋发聩，以致形成"精工楷折官韵诗，翰林文字人共嗤"[46]的局面。尽管如此，广大士子考生从自己的实际利益出发，还是无法抗拒馆阁体书法的羁束，而担当着初级教育功能的私塾和乡、县学校在馆阁体书法的普及和社会基础方面起了十分重要的作用。儿童初学执笔自然是从规矩入手，进入县、州、府学后，楷法端严，合乎格式也是一项不可忽视的功课。这些都为学生日后参加会试、殿试甚至做官时能够熟练掌握运用馆阁体书法打下了基础。在清代后期，馆阁体书法与八股文章一样，已成为读书写字之人的必修之课，普及之广，影响之深，远远超过以前历朝历代。所以曾经典试福建、贵州、广东乡试，做过四川学政，又在济南、长沙执掌过书院的何绍基无可奈何地发出感叹：

古人论书势者，曰雄强，曰质厚，曰使转纵横，皆丈夫事也。今士大

夫皆习簪花格，惟恐不媚不泽，涂脂傅粉，真气茶然。江、浙儒雅之邦，此风尤盛。㊼

然而何绍基鼓吹的“雄强质厚，使转纵横”的“丈夫书法”，并不能帮助文人士子成就其所需要的金榜题名的“丈夫事业”，因此也就丝毫不能改变当时的时尚风气。康有为深知馆阁体书法自有其存在的合理性和社会基础，光靠贬损和斥骂无法将其杜绝，因而他撰写《广艺舟双楫》时，虽竭尽全力倡导雄奇角出的六朝碑刻，贬抑重勾屡翻的宋明法帖，但在全书最后也还是设立了《干禄》一篇，专门探讨用于应付科举考试和书写奏折策论的馆阁体书法。只不过康氏将一些北朝墓志造像推荐为干禄范本，希冀利用碑学的渗透来改造馆阁体书法，可谓用心良苦。直到清末民初，科举考试制度被废除后，书法界才真正对馆阁体及其对清代书法艺术的侵蚀进行全面彻底的反思和剖析。沈曾植、郑孝胥等既参加过科举考试，又是卓有成就的书法家，他们根据其亲身经验和对书法史的考察，不仅从艺术角度出发指出馆阁体书法方板纤弱、平排无势的致命缺陷，更分析了其与唐代经生书、宋代院体、明代内阁诰敕体之间的共同特点、承袭关系及出现原因，从而在民国初年的书坛上带起一阵声讨和贬黜馆阁书体的潮流，但此时的馆阁体已是强弩之末了。

除了帝王喜爱和科举要求外，政府对馆阁书手的大量需求也是馆阁体生存的重要原因。玄烨、弘历在位期间，都曾屡次组织大量人才编纂卷帙浩繁的典籍丛书。这类书编成后因部头巨大而无法刻版印刷，只能抄写保存，以作为盛世崇文的象征，于是需要大量的书手校对抄写。康熙四十四年(1705)玄烨第五次南巡时，曾在苏州谕命从江南举荐生员中考选书法精熟者，赴内廷供奉抄写，并取中六十一人㊽。乾隆时期对这种书手的需求更多，尤其是乾隆三十七年(1772)设立四库全书馆以后，大量的抄写活动更使馆阁体书法风格趋于成熟和固定(图 2-3.4)。当时的著名学者洪亮吉因此指出四库馆开后，馆阁体之风益盛。既然朝廷需要大量能写馆阁体书法的人才，广大读书人为


右為散每服四錢以水一中盞煎至六分去滓空心
温服得吐即止未吐再服
石膏散出聖惠方治熱病已得汗餘熱未退宜服
石膏一兩 知母 人參去蘆頭 葳蕤 甘草三分炙微赤剉
右為粗散每服五錢以水一大盞入生薑半分煎至
五分去滓不計時候溫服
人參散出聖惠方治熱病汗後餘熱不除煩躁恍惚不安宜
服
人參去蘆頭 梔子仁 藍葉 甘草炙微赤剉 白鮮皮
大青各一兩
右為散每服四錢以水一中盞煎至六分去滓不計
苦下氣除熱喉中鳴煎方出千金方
右二味以水三升先煮石膏取二升次內蜜復煎取
如餳含如棗核許盡復含之大良

2-3.4 乾隆内府写本《四库全书》

自身荣利而投其所好，趋之若鹜，也就是很自然的了。除中央政权外，在地方州县衙门中也都设有专职书吏。每逢举行乡、会试时都设立誊录所，由正身书吏挑选誊录书手千人左右，负责誊录考生试卷，以免阅卷官认识考生笔迹而作弊。也就是说，即使考不中进士，凭着能写一手合乎规范的工整楷书，也能求职谋生。一个典型的例子是，康熙中期有名的宠臣书法家和收藏家高士奇就没有中过进士，而是通过充任抄写序班进而被推荐给玄烨并逐步发达起来的。

上有所好，下必甚焉。馆阁体书法也是这一规律下的产物。在印刷技术尚不发达的清代，馆阁体书法在实用领域和表现皇家审美要求等方面曾经具有很大的价值。但其过分的整齐单调和面目雷同，则与作为艺术形式的书法背道而驰，而在科举考试中专以书法工整与否决定考生命运的做法更是舍本逐末，愚蠢可笑。正因为这些，随着科举取士制度的废止，盛极一时、风靡天下的馆阁体书法也很快因失掉社会基础而消亡。

第四节

“扬州八怪”

清代从康熙中期开始，随着政局的相对稳定，经济逐渐恢复，一些交通便利的城市，商品流通活跃，手工业发达，消费水平提高，呈现出繁荣发展的景象。在富饶的长江中下游一带，南京、扬州、苏州、杭州等地都是商客云集、生活舒适的繁华都会。其中扬州又以其独特的政治、经济地位成为最吸引人的一个城市。

扬州地处长江和淮河之间，又临大运河，自古以来就是联接长江以南与淮河以北的交通枢纽和军事重镇，经济文化也十分发达。顺治二年(1645)多铎统帅的清军在攻破扬州时，曾屠城十日，使这里受到毁灭性的破坏。清朝定鼎后，这里成为扬州府和两淮转运使的治所，社会秩序迅速恢复。随着盐业和漕运的发展，扬州很快又成为一个重要的交通集散地和商业城市。盐业在清朝是最容易获利致富的商业活动之一，两淮盐业更是以规模巨大、利润丰厚而在清朝的经济中占有重要的地位。当时在扬州经营盐业者多为晋商和徽商，他们经商致富后，一方面修建豪华的住宅和精美的园林，同时对文化方面的需求和消费也急剧增加。特别是徽籍商贾，大多具有一定文化修养或爱好，儒、商合为一身。经营商业之余，他们经常组织诗文会社，名流宴咏，在收藏书画、刻印书籍、捐资助学等文化事业上投注了相当多的财力和兴趣。经过众多盐商的资助和参与，扬州在清代前期已发展成东南一带文化艺术最为繁盛和活跃的地区。这种氛围不仅刺激了本地区文学艺术家的成长和创作，也吸引了全国各地文人墨客的纷纷到来。据乾隆末年李斗所撰《扬州画舫录》记载，从康熙中到乾隆末，活跃在扬州的书画家就达一百几十人之

多。这些人大部分是从扬州以外的其他地区来到这里，或赴朋友邀请，逞才于名流之间；或以书画谋生，寄身于商贾之门。大量外籍书画家的过往停留，使扬州的书画之盛与文学、园林、寺观、饮食等一同构成了扬州文化艺术的空前繁荣状态。

从康熙前期开始，扬州和南京一带就成为除苏州、杭州和北京之外的又一个书画家活动的中心。著名书画家查士标、原济、龚贤等都曾在此长期居住，康熙间以隶书名重一时的郑簠也时常往来于扬州、南京之间，在此留下大量的作品。他们的活动在扬州一带留下很深的影响，为后来扬州书画的繁荣打下了基础。随着盐业的兴旺，特别是从康熙中期开始玄烨六次巡视江南，对扬州的繁荣起到很大推动作用。到乾隆时期，扬州已成为书画家最为集中的地方。同时，活动在扬州的书画家以新奇独特的艺术风格异军突起，对传统风格形成了强烈的冲击，为艺林所瞩目。到清末，更出现了“扬州八怪”的说法[49]，扬州书画家的艺术成就及在艺术史上的地位遂得到越来越高的重视和评价。

被称为“扬州八怪”的艺术家大都兼擅书画，其中华喦、高凤翰、汪士慎、李鱓、黄慎、金农、高翔、郑燮及杨法等人不仅书法造诣突出，风格独特，而且在艺术追求和审美趣味上相互影响，取向接近，在乾隆年间的书坛上形成一个特殊的艺术群体。其书法风格不囿于前人成法，出入碑、帖，融合书、画，以傲岸独行的叛逆精神和个性表现为特点，成为清代书法史上最具有创造性和冲击力的一支力量。

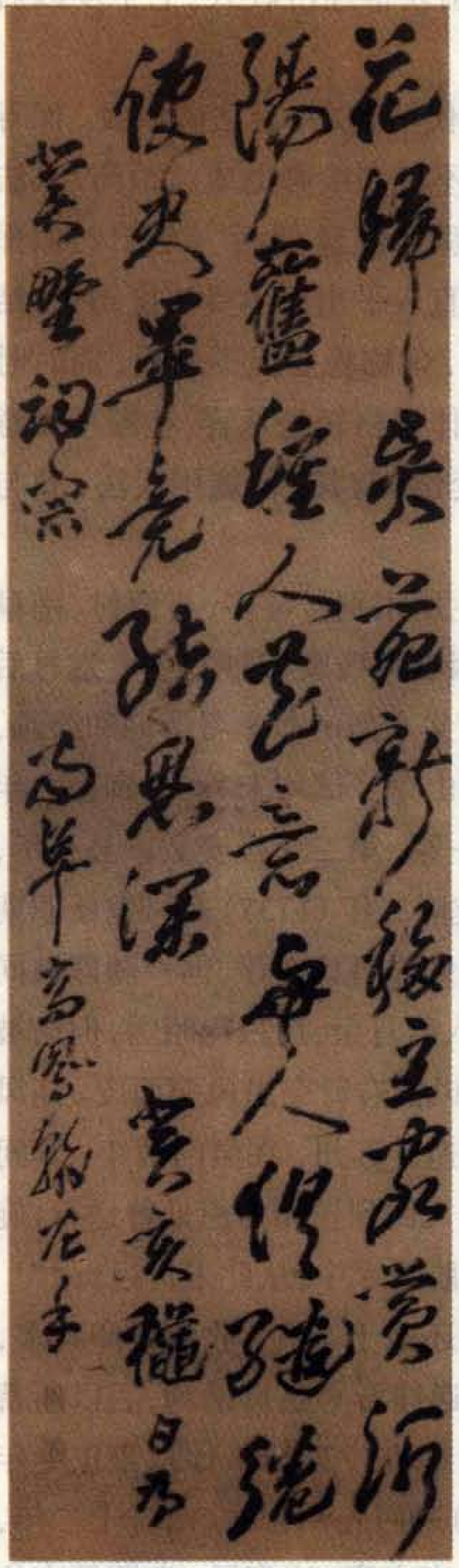
华喦(1682—1756)，原字德嵩，后改秋岳，号新罗山人、太素道人、东园生、布衣生等，福建上杭人，其祖上五世皆为布衣。华喦自幼聪颖过人，尤好绘画，但因家贫无力就学，随父在造纸坊中作佣工。二十二岁后寓居杭州，游学卖画，诗文书画大进。康熙五十六年(1717)曾到京师，被当权显宦推荐给玄烨，召试优等，授县丞职。但他未赴任即出都泛游五岳、庐山，然后回到杭州。雍正二年(1724)初到扬州，此后三十年间，常往来于淮扬和武林之间，而居扬州时间为多。华喦在扬州与商人员果堂相交最深，每至，即宿于员氏之渊雅堂。借助于员氏及其族

人、朋友的关系，华喦在扬州得以出售书画获得经济收入。七十岁以后才归养西湖，不复来扬州。

华喦的绘画远师五代徐熙、黄筌和宋代马和之，近法陈洪绶、恽寿平及原济等人。而陈洪绶、恽寿平和原济不仅在绘画上成就很高，书法也都清新脱俗而有个人风貌。华喦的书法潇洒俊逸，小字从容自然似恽寿平；大字则洒脱奔放，奇趣横生。其用笔直入平出而不受法度拘束，结体以朴实自然为主，字形稍长略近陈洪绶，匀称稳妥但不呆板，而时时以拖长竖脚来打破字距和调整节奏。其总体风格轻松从容，在漫不经意的挥洒过程中往往有出人意表的奇趣和变化，与其“但能用我法，孰与古人量”的原则相吻合。

高凤翰（1683—1749），字西园，其一生所用别号甚多，有南村、南阜山人、西园居士等，乾隆二年（1737）以后因右臂残废，改用左手，遂号后尚左生、丁巳残人等，山东胶州人。自幼随父亲高曰恭学习诗词和绘画，同时受伯兄影响喜欢刻印。高凤翰屡次应山东乡试均未考中，雍正六年（1728）被举荐赴京参加贤良方正考试列一等，第二年授安徽歙县县丞，雍正十一年（1733）被委任泰州坝监掣。乾隆二年（1737）高凤翰任职期满，按例当获升迁，故其好友两淮转运使卢见曾出具推荐。但卢随即被同僚控告入狱，高凤翰也被诬为同党并因此入狱月余，后虽得昭雪，但已被罢官。卢见曾亦被罢官遣戍。同年五月，高凤翰右臂突患风痹而废。高凤翰出狱后第二年即应苏州布政使徐雨峰之邀赴苏州，在吴门两年，其间还曾往湖州、嘉兴小住。乾隆五年（1740）春天回到扬州为卢见曾送行，旋即返吴。第二年夏天由苏州取道扬州返回胶州家中，从此未再远行。

高凤翰一生好古不倦，除书法绘画外还精于篆刻，收藏古印甚多，所作苍厚古拙，追踪秦汉。又嗜砚成癖，每遇佳石必亲自镌刻，后以所蓄砚一百六十多方集拓成册并附题跋，辑为《砚史》四册。他从雍正七年（1729）赴安徽歙县为官到乾隆六年（1741）返回胶州，共在南方十二年，其间多次往来扬州，曾在此卖画，与郑燮、李方膺、边寿民、高翔等交往密切。在被列入“扬州八怪”的书画家中，高凤翰是惟一的北方人。



2-4.1 高凤翰《七绝诗轴》 行草 纸本
176×51 cm 上海朵云轩藏

高凤翰的书法以隶书和草书著称于世。他虽然习书甚早，但真正大进是在二十九岁获交安丘张贞、张在辛父子之后。张家为安丘望族，张氏父子均擅长书法篆刻，家中建有"宝墨楼"及"相印轩"，收藏魏碑及秦汉玺印甚富。张在辛曾赴南京拜郑簠为师专攻隶书，尽摹郑氏所藏古碑拓片。高凤翰住张家达月余，结为莫逆之交，其书法篆刻于张氏父子得力甚多。大约是受张在辛的影响，高凤翰于隶书亦推崇郑簠。其右臂残废以前所作隶书丰满敦厚，古朴静穆，字形结构多取篆体，转折处喜用断笔接搭之法，虽然他对汉碑是下过临摹功夫的，但用笔还时时露出郑簠的影子，说明郑氏对他的影响相当深。他在乾隆元年(1736)所作《隶书杂铭册》后跋云：

> 草隶法近今中惟郑谷口独入三昧。两汉而下，八分中绝，此老远脉直接，不以时代限也。眼前诸公争出新奇，自背师说，何为哉。[50]

表达出其对隶书的好古追求及对当时隶书的评价。改用左手书写以后，其隶书更显老辣恣肆，一味拙厚而不求工整。高凤翰的行草书在其一生中也经历

了较大的变化。早年纵横瘦劲全出以自运，技法、风格皆不成熟。中年着意于苏轼，用笔敦厚而字形方扁。前面提到的《隶书杂铭册》结尾的行书题诗和跋语皆作苏体，丰腴遒逸，深得东坡三昧。晚年右臂病废，以左手作行草书，生涩古拙，奇趣百出，比起右手所书，更显别开生面，进入到一个崭新的境界（图 2－4.1）。而造成这一转变的直接原因，则是乾隆二年(1737)五十五岁时在仕途和个人生活上遭受的双重打击。

可以说，仕途和生活上的挫折虽然给高凤翰带来重大打击，同时也使其艺术进入到更高的境界，成为其人格性情的真实表露。而在其淋漓纵横、乱头粗服的笔墨面目之后，更使人感受到一股愤世嫉俗和郁懑不平的气概。

汪士慎(1686—1759)，字近人，号巢林、七峰居士、溪东外史、甘泉山人等，安徽歙县人，久居扬州。汪氏终身布衣，以卖画为生，擅作墨梅，又嗜茶如命，朋友戏称“茶仙”。自谓：“知我平生清苦癖，清爱梅花苦爱茶。”[51]晚年因饮茶过度，双目先后失明，生活凄凉，在穷困中死去。汪士慎一生基本都住在扬州，与书画家陈撰(1678—1758)、金农、高翔、丁敬，诗人厉鹗(1692—1752)及著名盐商马曰琯(1688—1755)、马曰璐(1695—？)兄弟均有交往，尤与金农、高翔二人关系最深。

除绘画外，汪士慎亦擅长书法和篆刻。在他的朋友中，金农和丁敬都以书法篆刻著称，且富于金石收藏。汪士慎和金、丁二人一样，也喜欢写隶书，且虽生当康乾之际，但写隶书并没有受到当时流行的郑簠影响。其隶书用意在运笔的迟涩凝重与字形的方整雍容，不斤斤于波磔挑剔的夸张，而点画之沉稳、结构之谨严，则明显是从对汉碑的临习揣摩而来。其好友厉鹗所作《巢林八分书歌》中有“巢林居士老好事，典衣不惜穷搜罗。心摹手追笔成家，坐卧三日难同科”等句，证明汪士慎亦曾收集汉碑拓片并临摹领悟，所以能不染时俗而溯源法古。又据史籍载，汪士慎六十七岁双目失明后，经过苦练，居然能作狂草，他兴奋地带着作品去给病卧萧寺的金农看，金农赠诗以答。

李鱓(1686—1762)，字宗扬，号復堂、懊道人等，江苏兴化人，出身

于书香世家。康熙五十年(1711)成为举人,康熙五十二年(1713)九月赴承德行宫向玄烨进献诗画,得到玄烨的称赏,召入南书房行走并命其从蒋廷锡(1669—1732)学画。四年以后,因“画风放逸”受到排挤,遂乞假归里。随即到扬州卖画,始与黄慎、郑燮结识并过从甚密。其间又到过北京,拜高其佩(1672—1734)为师。乾隆元年(1736),李鱓再次来到北京,被任命为山东临淄县令。乾隆三年(1738)十月又调任滕县县令,乾隆五年(1740)二月因得罪上司被罢官。此后又在山东逗留了两三年才返回江苏兴化,晚年则往来于兴化与扬州两地,卖画为生。

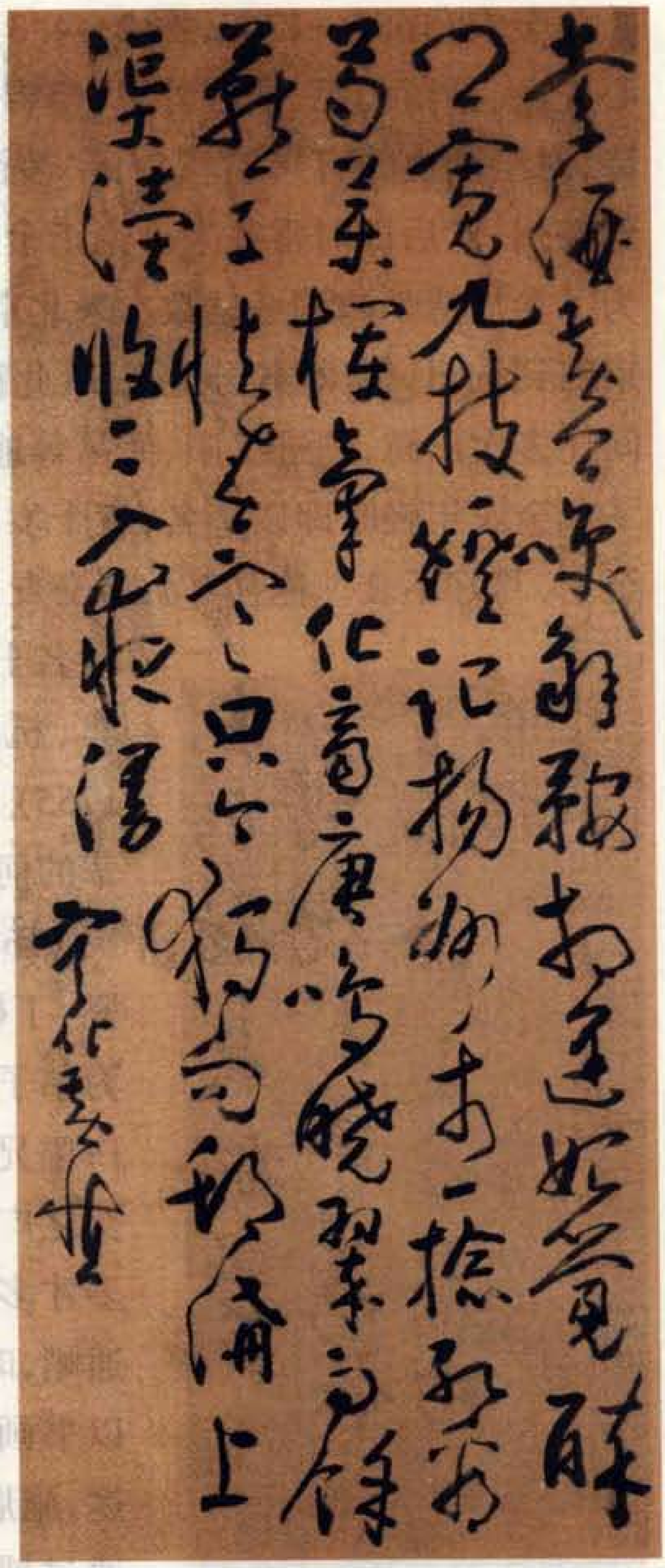
李鱓以写意花鸟画著称,但书法亦颇具功力,尤其是作画题款,多以小行草书为之,皆信手挥洒,随意布局,缤纷烂漫,妙趣横生,在轻松熟练中显示出深厚的功力修养。大概得力于早年为参加科举考试练习楷书的经历,所作行书大字用笔坚实果断,斩钉截铁,结体茂密紧凑,洒脱自然。晚年丢官后更多作大字行草书,用笔放纵豪宕,突兀磅礴,字形大小错落,欹侧混杂,书风为之一变。同高凤翰一样,仕途挫折也在李鱓的艺术发展中打下了明显的烙印。从其无拘无束的作品风格中,可以看出作者胸中盘结的郁闷之气,如骨鲠在喉,不吐不快。李鱓的大写意花鸟画受明代徐渭、陈淳影响甚大,对其晚年书法,似乎也应作如是观。

黄慎(1687—?),初名盛,字公懋,又作躬懋,后改名慎,字恭寿,号瘿瓢山人、东海布衣等,福建宁化人。他少年丧父,家境贫寒,拜师学画人像以养家。十八岁时寄居僧舍,苦习书画并学作诗。三十三岁起,卖画于福建、江西、广东、浙江、江苏各地,饱览名胜,广结艺友。雍正二年(1724)三十八岁时来到扬州,遂定居于此,雍正十三年(1735)奉母回乡。六十五岁时再来扬州卖画,七十二岁才返回宁化老家直到去世。

黄慎一生中在其艺术最为成熟的时期两次寓居扬州,时间共有二十年之久。其名噪大江南北乃至“瘿瓢之名满天下”,正是在其第一次长住扬州期间。其中缘由,固然主要是因为黄慎的诗、书、画艺精湛脱俗,但扬州交通便利,消费水平高且收藏书画风气浓厚确是一个不可忽视的因素。在扬州期间,黄慎与李鱓、郑燮、边寿民、华喦、王文治等人相结

识,互有赠送或合作过作品。此外又得到盐商在经济上的援助,生活水平和艺术造诣都有所提高。

黄慎的画以人物见长,兼擅山水、花鸟。绘画之外又精于书法,尤以草书成就最高。其草书点画舒展纷披,字形开张跌宕,通篇行气紧密贯注。作为擅长勾线的人物画家,黄慎对线条有着独特的塑造和把握能力。他作草书时,笔下线条并不追求提按跳跃的变化,而是以均匀爽利的运笔达到一种胸有成竹的熟练。继而在此基础上,将自己与众不同的特点体现于结字和章法方面。黄慎草书的结字很有特色,他不像一般作草书者那样用心于字形的疏密对比,反而将每个字都尽量拆散分离,使每个组成部分甚至每个点画之间充满了大小、正欹、轻重、扁长等对比变化。对于草书所特有的连笔技巧,黄慎也有独到的运用,他喜欢将本应交接或牵绕的笔画故意断开或分解,而将连笔主要用作字与字之间的呼应手段,因此在他的多字作品中,字形顾盼比点画连绵更重要。在章法方面,他采取字距与行距基本相同的处理,如此一来,则结体错落与字形之间连带呼应的特点就显得更加突出(图 2-4.2)。上述独特的技法,使



2-4.2 黄慎 《七律诗轴》 草书 纸本
154.5×61.5 cm 湖南省博物馆藏

黄慎的草书具有一种落英缤纷、珠丸跳荡式的美感，初看上去满纸点画狼藉，难分字形，细细品味则姿态丰富，逸趣百出。虽然面目狂纵夸张，但技巧手段皆不悖古法，从中可以看出怀素、黄庭坚和祝允明的影子而又不露痕迹，在清代书坛上堪称独树一帜。

金农（1687—1763，图2-4.3），字寿门，一字司农，别号甚多，有冬心先生、稽留山民、曲江外史、金吉金等，仁和（今浙江杭州）人。自幼学诗，对绘画也颇有兴趣。二十一岁到苏州读书于何焯家中。三十三岁初到扬州，此后即时常往来。雍正十三年（1735）到乾隆元年（1736），金农为了参加博学鸿词考试数次来北京，但几经周折最终一无所获，悄然离京回到杭州。随即寓居扬州，从此往来于扬州与杭州之间直到晚年。其间还多次出游，到过汉阳、南昌等地，最后卒于扬州僧舍。

金农年轻时即以诗名，五十岁以后更以画获誉，而金石书法则自幼至老，笃好不衰。他喜好游历交友，一生南来北往，云游四方，所交皆一时名士，文人学者中有毛奇龄、朱彝尊、厉鹗、杭世骏（1696—1773）、全祖望（1705—1755）及袁枚等，金石书画家更多，从老一辈的何焯、王澍、蒋衡，年纪相仿的华喦、张庚（1685—1760）、汪士慎、高翔、张照、郑燮、丁敬，直到晚年又收罗聘（1733—1799）为弟子，到扬州后，更受到盐商马曰琯、马曰璐兄弟及两淮盐运使卢见曾的善待，结交之广泛，罕有其匹。金农不仅文思敏捷，多才多艺，且言行举止飘然不俗，性格疏放逋峭，时人多以迂怪目之。他本来并不打算以书画为业，而是希望有朝一日能跻身仕途，施展才华。只是因为乾隆元年（1736）想通过博学鸿词科晋身仕途的努力失败后，无奈之下才到扬州以卖书画来糊口觅食



2-4.3 金农像

的。北京之行使其胸中一直充满了耻辱、怨恨、叹悔和不甘心。一方面，他以“草茅下士”“林壑之怀”自许清高；但同时又在自己的诗集、随笔乃至书画落款中屡屡以“荐举博学鸿词”作标榜炫耀，直到乾隆二十七年(1762)弘历南巡时，这位衰朽残年、耳聋脚软的老画家还将自己的诗编辑成集，并作《拟进诗表》献给皇帝以邀宠。这种复杂矛盾的性格对金农的艺术风格产生了深刻的影响，其孤峭狂怪的行为和创作取向其实是尴尬心情的流露和外化，因此，金农才被后世多数研究者看成是“扬州八怪”中的典型和代表性人物。

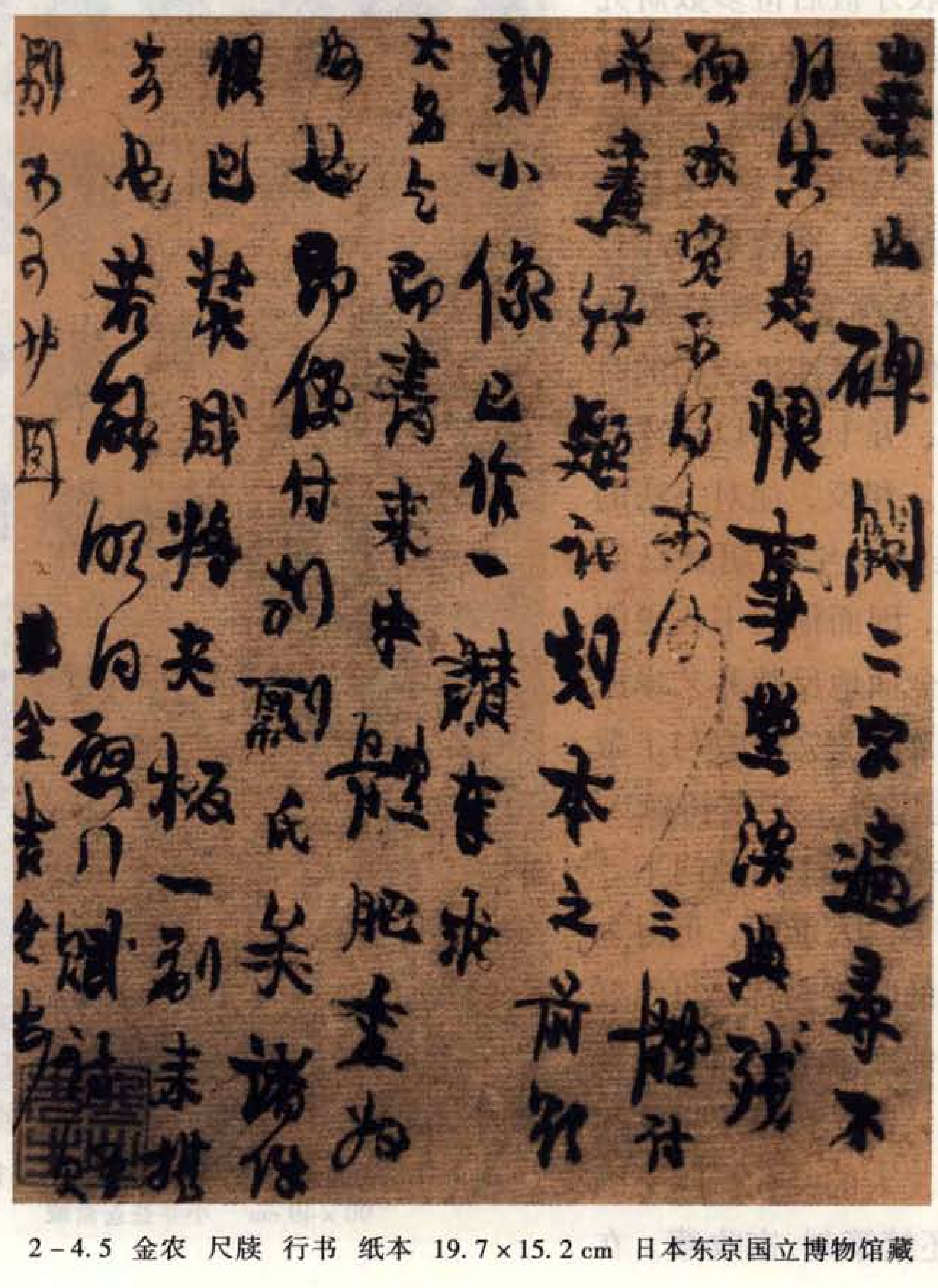


2－4.4　金农　《节录〈相鹤经〉轴》　漆书　纸本　90×49 cm　小莽苍苍斋藏

与“扬州八怪”中其他人不同的是，金农尽管年轻时就对绘画有兴趣且长于赏鉴，但直接涉足绘画的时间较晚，五十多岁以后才渐有画名。相反，他对书法的实践是从少年时期就已经开始的，因而他的书法更能完整、全面地反映其艺术追求和发展过程。金农与丁敬为同里邻居，友谊持续一生，又曾读书于何焯门下。受何、丁二人影响，也对金石碑版的收藏鉴赏一直笃好不倦，他在隶书方面的兴趣和成就，即是奠基于早年与何、丁二人的交往。除书画外，他还精篆刻，富收藏。在

“扬州八怪”中，他与郑燮最为相知，二人在聪明敏锐、傲岸独行以及玩世不恭等多方面都极其相似，在艺术风格上也是“八怪”群体中最为奇特狂怪的。

金农的书法以隶书成就最高。他早年受时风熏陶，学郑簠从《夏承碑》入手，后得见《西岳华山庙碑》，勾摹一通反复临习，遂初步形成自己的面目。这一时期的隶书，用笔圆厚而从容，结体方扁而匀称，虽然起笔处尚有郑簠习气的遗存，但整体面貌已全从汉碑而来，脱出时风之外。



2－4.5 金农 尺牍 行书 纸本 19.7×15.2 cm 日本东京国立博物馆藏

中年以后又师《天发神谶碑》,取其点画方严,结体凝重之致。五十岁以后进一步强化个人特点,用扁笔侧锋,横画宽厚,竖笔瘦削,形成强烈对比,字形则变方扁为竖长,且上部紧密,拉长撇画,又喜用浓墨渴笔,古穆苍厚,别开生面,并号称为“漆书”(图2-4.4)。与清代前期擅写隶书者相比,金农的隶书不仅在面目上学汉隶而善于脱化,更能够在精神气息上自我作古,与古人暗合。值得一提的是,在金农所处的时代人们还无缘见到汉代隶书的真迹,但金农独创的“漆书”却与二百年以后才出土的汉代诏书木牍在横粗竖细、字形瘦长等特点上完全一致。金农在艺术上敏锐独到的领悟和创造能力以及过人的胆识,使他成为清代书坛上第一位在取法汉碑方面既领略古法又能自出机杼的成功者。

金农在书法上的成功,不仅体现在戛戛独造、卓尔不群的“漆书”上,更重要的是他能够触类旁通,一以贯之地将在隶书方面获得的突破引入到楷书和行草书中,从而使自己在书法领域的探索成为一个完整和自觉的审美追求。金农的楷书初学颜真卿,以拙厚朴茂为特点,后用“漆书”笔法作楷,泯去波磔提按,方折规整,返朴归真。如果说金农的楷书尚未与隶书——“漆书”拉开很大距离的话,那么其行书则在吸收隶书趣味方面达到了遗貌取神、不露痕迹的境界。其行书用笔平直钝厚,朴实无华,字形欹正错落,聚散有致,而着意将隶书的“拙”“厚”等趣味融入其中,取得一种大巧若拙、大智若愚的艺术效果(图2-4.5)。

高翔(1688—1753),字凤岗,号西唐,又作西堂、犀堂等,甘泉(今江苏扬州)人。高翔一生都在扬州,年轻时与客居扬州的原济(石涛)结为忘年交,早年山水画即受原济影响。原济死后,高翔每年坚持扫墓,二人友谊之深,于此可见。后以画名,与华喦、高凤翰、汪士慎、金农、郑燮及厉鹗、马曰琯、马曰璐兄弟过从甚密,尤与汪士慎、金农及马曰琯交往最多。他与马曰琯自少年时即相识,至老不断。与汪士慎则在艺术上多有共鸣,二人曾在马氏兄弟的小玲珑山馆合作巨幅梅花纸帐,一时扬州名士纷纷题咏,传为佳话。

后世虽以画家看待高翔,但他自己更重视书法。他曾对人说:“吾之

画，吾书之馀也，犹之词之为诗馀云尔。”[52]并刻有“西唐山人书馀”一印钤于画上。高翔的行书清新雅洁，瘦骨奇峭。又能写篆、隶书体，其隶书风格面目接近郑簠一路。高翔还与贩卖碑版拓片的商人有交往，并曾将其介绍给高凤翰。结合其书法作品来看，高翔在书法方面的取向同高凤翰、汪士慎、金农等人一样，也是侧重于从金石碑版中汲取营养和启发的。

郑燮(1693—1765)，字克柔，号板桥，江苏兴化人。自幼随父亲在私塾读书，年轻时曾到仪征设馆教书，同时卖画于扬州。雍正十年(1732)中举人，乾隆元年(1736)成进士，乾隆七年(1742)任山东范县县令，乾隆十一年(1746)调潍县县令，乾隆十七年(1752)冬天因为得罪上司而被罢官。此后即再次到扬州卖画，其间曾到杭州、湖州、绍兴等地游历。郑燮出身在一个衰落的书香之家，从小勤于读书且性格鲠直不阿。当官后能够关心民众疾苦，做了不少对百姓有益的事。这自然得罪了一些豪门富商，被罢官也是必然的。其一腔抱负和才气最终未能在仕途上有所施展，只能寄托在书画诗文之中，因而成为清代书坛上最有个性和真情的书法家。

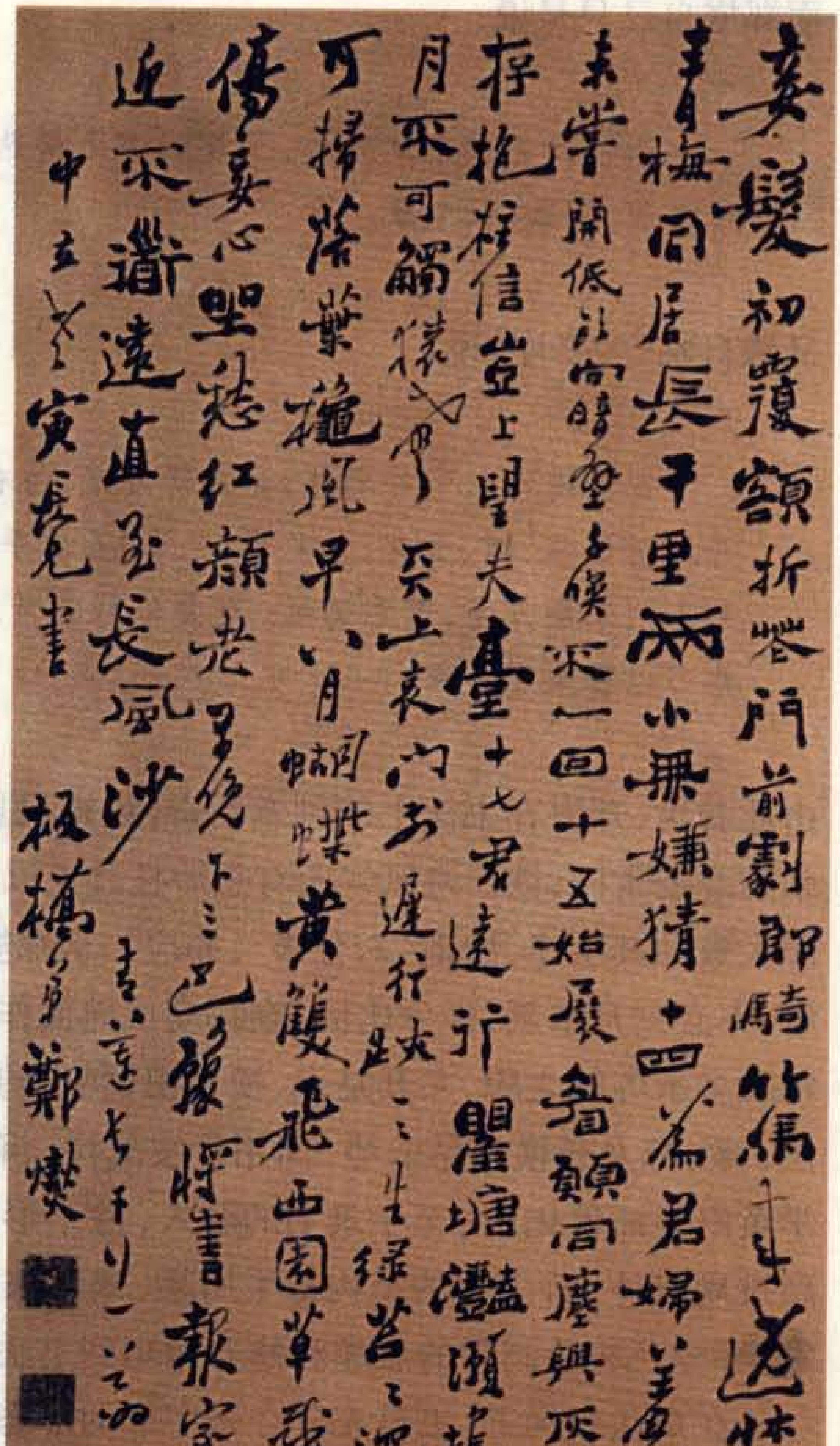
兴化在清代是一个河网纵横、洲渚错落的水乡，与扬州等城市相比，经济虽不发达，但风景优美，生活平静。郑燮生长在这里，从小养成善于观察自然、热爱生活的艺术性格。他年轻时，在读书之余，便已开始学做诗词和画竹，三十多岁时就开始在扬州卖画，六十岁丢官后遂再来扬州。其诗清新纯朴，晓畅如白话，皆记况写实，发自内心真情实感。画则自出机杼，不落窠臼，题材以竹、兰最多，尤重风骨。至于书法，更是出规入矩，融篆、隶、楷、行各体于一炉，技巧熟练，面目奇异，在当时江南一带即大受推崇。所作既多，流传亦极广，然仿效者众，流传至今，真赝相杂。

作为参加过科举考试的文人，郑燮自幼习书，在楷书方面具有精深的功力。其楷书学欧阳询，用笔匀净秀劲，结体端庄紧密，小楷尤工整严谨如“馆阁体”。但郑燮天性是一个思想活跃、有自我标准而不愿受拘束的人，于书法亦然，曾有诗句云：“蝇头小楷太匀停，长恐工书损性灵。”[53]

因而在考中进士以后就不再写整齐拘谨的楷书，而是从自己的性情出发，转向对个人风格的探求和表现了。乾隆十七年(1752)所撰写的《城隍庙碑记》是其楷书的代表作，已经打破平正方严、开始出现欹侧结体和伸展撇捺的特征。中年以后，卖画扬州，与外界书画家交往增多，眼界也逐渐开阔，郑燮开始在书法上扩展取法来源，于宋代苏轼、黄庭坚两家得力尤多。郑燮自称：

> 平生爱学高司寇且园先生书法，而且园实出于坡公，故坡公书为吾远祖也。坡书肥厚短悍，不得其秀，恐至于蠢。故又学山谷书，飘飘有欹侧之势。㊹

与郑燮关系密切的同乡好友李鱓曾拜高其佩为师，其受高氏影响学苏轼，大概由此而来。他又能写隶书，受时风影响，气息近于郑簠，



2-4.6 郑燮 《李白诗轴》 行书 纸本
93.2×47.7 cm 四川省博物馆藏

但所作不多。其在隶书方面的最大成就是在于融合隶楷特点，创造出骇世惊俗的“六分半书”(图2-4.6)。关于“六分半书”的名称，世人解说不一，多数认为是取汉隶(八分书)之六分半，其余一分半为篆、楷、草体。然而郑燮自己只是说：

> 板桥既无涪翁之劲拔，又鄙松雪之滑熟，徒矜奇异，创为真、隶相参之法，而杂以行、草。[55]

又跋自临《兰亭序》说：

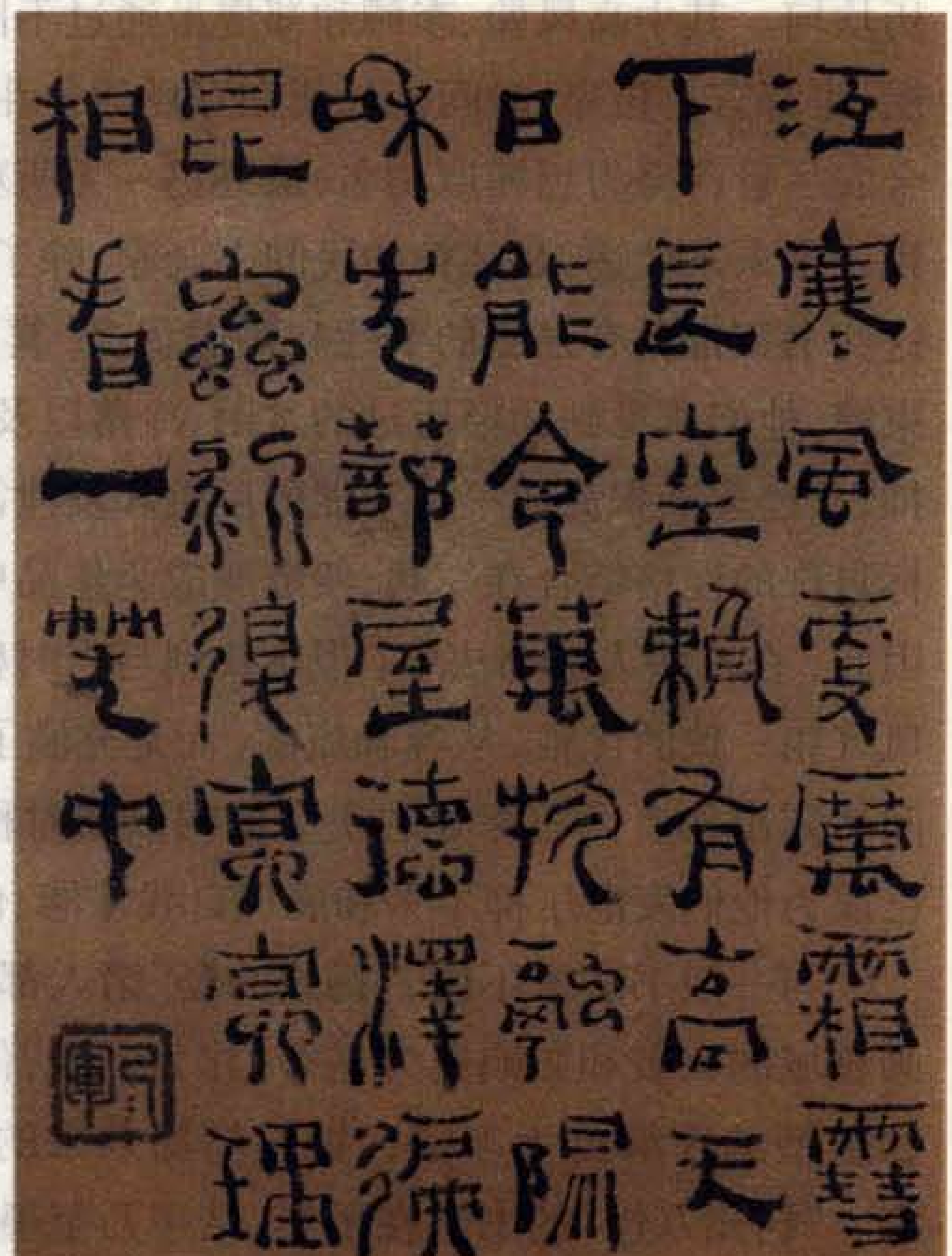
> 板桥道人以中郎之体，运太傅之笔，为右军之书，而实出以己意。并无所谓蔡、锺、王者，岂复有《兰亭》面貌乎！古人书法入神超妙，而石刻木刻千翻万变，遗意荡然。若复依样葫芦，才子俱归恶道。故作此破格书以警来学。[56]

由此看出，郑燮在书法上的刻意新奇，最初只是有感于当时帖学积弊带来的靡弱雷同，欲回避风气而有意矫枉过正以警后学。其风格的组成来源大致如其所述，所谓“六分半”，亦应当从郑燮的机智与玩世态度去理解，不必刻舟求剑，强分比例。在郑燮成熟的作品中可以感到：点画敦厚粗壮多承苏轼之貌，尤其是点、横喜用顿笔，转折处以偃笔翻过，纯是苏法；撇、捺及长横斜昂取势，间用提按战抖，沉着中时见飘飘欲飞之趣，学黄庭坚而善化用；至于隶书的融入，除字形方扁和横笔、捺脚多有波磔挑剔以外，许多字的结构都采用篆、隶写法，以显古拙不俗。作为画家，郑燮还将绘画中的意趣和修养运用到书法中来，有时下笔如写竹画兰。在章法布局上，更是充分夸张字形的形态和重心变化，体现出绘画般的轻重、疏密等对比效果。虽是信笔挥洒，随机应变，看上去却如天花乱坠，落落自然。这种掺杂不同书体、突破书画审美范畴界限的做法，典型地反映了郑燮愤世嫉俗和怀才不遇的孤峭情怀，同时展现出其敏锐

过人的才华和不谐时俗的胆魄。

晚年再次鬻艺扬州后,郑燮的书法进一步走向极端和夸张。扬州在当时虽然文人荟萃,艺术繁荣,但出钱收买字画的都是盐商富贾。在这些人眼中,郑燮之辈首先是狂怪落魄的畸人,收买其作品也是着眼于奇和怪。为迎合买方的欣赏口味和心理,书画家在创作中有时不得不故意示人以新奇怪诞。因此,郑燮晚年的书法有一些牵强的夸张和矫情之处。当然,其中亦有不少是逢场应酬和玩世不恭的游戏之举。尽管如此,郑燮的“六分半书”及其所表现出的那种“嬉笑怒骂,涉笔成趣”的才情,总是其特殊人格的忠实折射。

杨法(1696—?),字孝父,又字己军,号石宬,上元(今江苏南京)人。有关其生平情况的记载很少,只知道他与汪士慎相友善,汪氏《巢林集》中有《怀杨己军》等诗。雍正六年(1728)冬,杨法曾到过北京,后又到过湖南、南昌等地。他擅长书法,亦能画花卉。曾在扬州与高翔、汪士慎一道参加文酒之会,后人将其列入“扬州八怪”。



2-4.7 杨法《五言诗帖》隶书 纸本 32×23.5 cm 上海市图书馆藏

杨法之名虽不甚显彰,但其书法极有特点。他能作各体书法,近人马宗霍在《霎岳楼笔谈》中说其“狂草恣逸,殆不可识,殊无笔法”。

从其行书看，字画方折劲挺，字形高低欹侧，似出于六朝碑版墓志。而以篆书最具特色。其篆书用笔飘忽跳荡，曲直相参，字形结构虽本于小篆，但方圆互用，面目奇诡怪异，变幻多端，风格近于汉缪篆。其隶书更是融合篆书的结构，而且体势自由、胸无绳墨，故能极尽变化出奇之能事（图 2-4.7）。

上述活动于扬州地区的书画家以鲜明的个性和独特的风格，在清代中期的书坛上异军突起，引人注目。这一特殊群体及其书风的出现，不仅是这些书家个人经历遭遇的反映，同时也是扬州当时特殊社会条件所促成的。

从书家自身来看，列名于“扬州八怪”的书家基本上都出身低微，经历坎坷。其中高凤翰、李鱓和郑燮虽通过不同的途径曾一度进入官僚阶层，也都官小位卑，时间不长便在官场的争斗倾轧中成为失败者。华嵒和金农尽管曾努力想博取功名，最终仍一无所获。而汪士慎、黄慎和高翔等则一生未入仕途，是纯粹的民间书画家。除了经历上的共同和相似之外，这些书家都具有强烈的个性和叛逆意识，喜欢标新立异，而不受法度的束缚。他们所见到和经历过的贫困、冷落以及不公正待遇，在心中长久压抑，已经逐渐积淀成一种本能的反抗和发泄需要。这种内心需要与其高标自许的性格结合在一起，便酝酿成为作品中的孤峭傲岸和放纵不羁。因此，在这些人的书法中，很难找到与当时盛行于官僚文人之间的刻帖风气相一致的优雅、从容和流丽，而是充满了奇崛、生拙与破坏，笔墨之间透露出作者内心深处的块垒郁闷以及对积习成法的不屑一顾。书画已成为他们发泄压抑不平和展现自我才能、价值的惟一手段。

与一般书法家不同，“扬州八怪”诸人都兼擅书画，尤其在写意花鸟画领域的突破和影响更为显著。作为画家，他们在长期的训练中对线条和造型的理解更为丰富，把握笔墨效果的能力也远远超过普通书法家。“扬州八怪”的书法在用笔、结字乃至墨色变化各方面，都能打破传统书法审美规范的约束，将绘画的技巧和修养引入书法创作，从而拓展了书法的技法和表现力。在用笔上，他们大量运用侧锋、扁笔，夸张顿

挫、轻重,并有意把篆、隶、楷、草等不同书体的用笔法则相互混淆杂用,或引隶笔入行书,或用草法作篆字,活泼生动,新奇百出。在结字上,他们充分发挥画家在平面空间上的构图能力,以特有的敏感将方正规整的字形塑造成千姿百态、富有生命活力的艺术形象,常常达到出人意料而又令人称奇的效果。在用墨上,他们更是浓淡相间,干湿并用,使作品富有轻重、虚实的节奏变化,笔情墨韵相互生发。总之,绘画与书法的相互融合和潜在影响,使得“扬州八怪”的书法从技法运用到风格取向都呈现出生机勃勃、奇趣无穷的特点。同时,这也是自明代徐渭、陈淳直到清初的朱耷、原济等兼擅书画者的共同特征。

“扬州八怪”独特的艺术风格也是当时扬州地区特殊社会条件的产物。从康熙后期开始,扬州进入了繁华阶段,到乾隆初达到鼎盛时期。构成并支撑扬州的繁荣景象的主要力量,就是在这里经营盐业的大批徽商。这些人通过盐业——这一高利润行业聚敛了大批的财富,同时又大量消费和赞助文化艺术活动。徽商历来有重视文化修养的传统,“亦儒亦商”和“集文人商贾于一身”是许多徽商的特点。由于传统儒家文化有根深蒂固的轻视商业倾向,所以商人在致富后大都有意识地向文人阶层靠拢和转化。他们出钱修建书院,购买书画作品,资助文人学者,刻印诗文典籍,借以提高声望,其中一些人本身就是诗人或某一学科的专家。如号称“扬州二马”的盐商马曰琯、马曰璐兄弟不仅都有自己的诗集刊刻行世,而且广泛结交文人墨客,与“扬州八怪”中的大多数人都有往来。当时著名诗人袁枚曾有诗句咏马氏兄弟说:“横陈图史常千架,供养文人过一生。”[57]除书画家外,文人学者也是盐商争相延请的对象。著名学者全祖望、杭世骏、惠栋、王鸣盛、戴震、钱大昕、王昶等都曾到扬州活动,在盐商的资助下进行学术研究。同“扬州八怪”的崛起一样,乾嘉考据学派的兴起也是在扬州盐商的直接支持下才得以实现的。

在这种形势下,卖艺于扬州、靠盐商的扶持而获得生存条件的“扬州八怪”们,在创作过程中和风格取向上自然不能不受到商人们的影响,去迎合他们的欣赏口味。作为新近崛起的社会阶层,早期的盐商们虽然拥

有万贯家财,精美园林,但大都缺少文化修养和社会声望。因此,许多盐商在致富后都追求生活的豪华奢靡,挥金如土,一方面用财产的富有来掩盖心理上的自卑;另一方面则通过科举仕宦、附庸风雅、赞助文化活动等手段来提高和改善自己的社会地位。在这种风气的吸引下,全国各地的书画家纷纷麇集而来,以至远在福建的华喦、黄慎、浙江的金农等都定居于此,依附于盐商。郑燮曾记述当时书画家在扬州的境况说:

> 王箬林澍、金寿门农、李复堂鱓……高西唐翔、高凤翰西园,皆以笔租墨税,岁获千金,少亦数百金。以此知吾扬之重士也。[58]

能拿出这么多钱购买书画的主顾,毫无疑问是贩盐发财的商人,而盐商们不仅在生活上穷极奢靡,在审美趣味上也崇尚新奇怪诞。"扬州八怪"们一方面以个性的奇异不俗而获得盐商的青睐和欣赏,同时反过来在下笔挥毫之际也需尽量揣摩和迎合买主的口味喜好,以换取实际利益。郑燮就曾慨叹扬州士人受盐商好恶相左右的状况,谓:

> 学者当自树其帜。凡米盐船算之事,听气候于商人,未闻文章学问,亦听气候于商人者也。吾扬之士,奔走躞蹀于其门,以其一言之是非为欣戚,其损士品而丧士气,真不可复述矣。[59]

可见当时盐商的评价褒贬能够决定文人的荣辱升降。当然,也不能否认一些书画家不得不采取捧场游戏的态度来与盐商周旋应酬,谋取衣食。郑燮的朋友董伟业在《扬州竹枝词》中一语道破:

> 奇书卖尽不能贫,金屋银灯自苦辛。怪煞穷酸奔鬼相,偷来冷字骗商人。

因此,在"扬州八怪"诸人自由放纵、冷僻奇诡的笔墨背后,不但可以感

受到作者心中傲岸洒脱、愤世嫉俗的郁闷之气，还常常能看到玩世不恭、逢场作戏委曲的痕迹。这也是"扬州八怪"之所以被世人目为畸怪之士的原因之一。

第五节

金石学、文字学的兴盛及其对碑学的推动

乾隆、嘉庆时期，承清初余绪，学术界的关注方向和治学方法进一步转变，这种变化很快直接影响到书法界，从而使书法风气和书学观念产生了根本性的转换。由于各种社会和人为条件的具备和促成，经学——朴学迅速发展和广泛普及，已经在学者中占有绝对的优势。训诂考据成为研究学问的不二法门，文字、金石及音韵等专门学科获得突破性进展，在推动整个学术思想界风气转变的同时，对书法界也产生了决定性的影响，直接导致了碑学理论的确立和碑派书风的形成。

乾隆时期学术风气的转变，是多种因素条件共同发生作用的结果。

首先，清初顾炎武、阎若璩、黄宗羲等人起到了先导作用。他们所倡导的实证学风和怀疑精神与明儒空谈心性、游学无根的做法截然相反，泾渭分明，很快深入人心，他们所取得的成果也极大地刺激了其他学者和后学的研究热情。顾炎武重视对经学及古代典章制度的研究，认为"舍经学无理学"，其博征实证的治学原则为朴学奠定了基础。阎若璩则以《尚书古文疏证》一炮打响，力辨《古文尚书》出于伪造。受其启发，继起者遂开始对所有儒学经典著作重新考证研究。故嘉庆年间江藩（1761—1831）著《国朝汉学师承记》为朴学学者立传时，将阎若璩列在卷首第一位，又在最后专用一卷记述顾炎武、黄宗羲二人事迹和学术成就，视二人为开派宗师。乾嘉时期朴学家的治学方法和学术思想，基本是从对顾、

阎、黄诸人的继承和发扬而来的。其宗旨是以汉代学者所开创的训诂考释方法为正统，笃执古训，凡汉皆好，因而朴学又被称作汉学。

其次，统治者所推行的文化措施对朴学的兴盛起了很大作用。从康熙年间开始，满族统治者不断动用大量人力财力，组织编纂大型图书。康熙朝编成《康熙字典》《佩文韵府》，雍正间完成了《古今图书集成》，到乾隆时期，这种工程连续不断，其中最著名的就是耗费众多人力，历时十年之久，数量达七万九千多卷的《四库全书》。为编纂《四库全书》，朝廷专门成立了四库全书馆，集中了一大批来自全国各地的一流学者，同时还下令命各省督抚及私人藏书家搜集进奉善本稀有书籍，由参加编纂的学者对每种书籍进行考证并写出提要和评价。在这个过程中，学者们一方面得以阅读到许多平时难得一见的珍本稀有图书，另一方面也发现了许多需要解决的疑问和学术难题，因而必须对照不同版本和多种资料进行考证。《四库全书》的编纂，不仅是对中国传统文化典籍的一次彻底整理，也是对清代学术研究的一次巨大刺激和推动，甚至还直接促成了北京琉璃厂书籍古董市场的形成和发展。值得注意的是，与其祖父玄烨推崇宋代理学、刊印《朱子全书》的做法不同，弘历则有意贬斥程、朱理学的空谈性命道德，疏远理学名臣，更重视对经学的整理和研究。昭梿在记述乾隆朝经学与理学的彼此消长情况时说：

> 上初即位时，一时儒雅之臣皆帖括之士，罕有通经术者。上特下诏，命大臣保荐经术之士，辇至都下，课其学之醇疵。特拜顾栋高为祭酒，陈祖范、吴鼎等皆授司业。又特刊《十三经注疏》颁布学宫，命方侍郎苞、任宗丞启运等裒集《三礼》。故一时耆儒宿学布列朝班，而汉学始大著，龌龊之儒自踡足而退矣。[60]

不仅如此，乾隆朝科举考试的会试、殿试题目，也多以经史内容为题。这样一来，专门诵读理学、大讲理气性命的腐儒难以登第，一批精研经史的学者得中进士，加入到官僚阶层之中。天下学子都转向研治经学，宋、

明理学大受冷落，“遂将濂、洛、关、闽之书，束之高阁，无读之者”，以致书坊之中干脆不存理学著作，即使有欲购买者，亦无从获取[61]。

在大量编纂图书、整理文化遗产的同时，满族统治者也进一步加强了对思想文化的钳制与防范。康、雍、乾三朝，文网严密，文字之狱迭兴不息，卖身求荣之徒处处望风捕影告密陷害，著书为文之士常常祸从天降，家破人亡，其酷烈与敏感为历朝历代所未见。甚至连编纂《四库全书》这样的文化举措，在很大程度上也变成了审查清理书籍著作的行为。当时，因种种违碍借口被全部或部分查禁销毁的图书多达数百种。统治者对知识分子的防范戒备以及对文字狱的无情处罚，致使一般读书人大都不敢从事经世致用或涉及现实的学问，只好转向对旧籍的挖掘和整理，考证典章，训诂名物，成为一时风气。可以说，乾隆时期的文化政策不仅对学术研究的自由空气造成极大破坏，同时也成为远离时事、闭门考索的朴学的发展契机。

清代中期社会秩序的稳定、经济生活的发展，为学术研究提供了必不可少的外部生存条件。乾嘉时期，许多高官大吏都兼擅学术研究，这些集官僚学者于一身的人物，纷纷招请学者文人充当幕僚，编撰刻印书籍，在提高自己声望的同时，又利用自己的影响促进和推动学术的发展。如身为汉学家的朱筠(1729—1781)在担任安徽学政期间，邀请了戴震(1724—1777)、章学诚(1738—1801)、邵晋涵(1743—1796)、王念孙(1744—1832)、汪中(1745—1794)、洪亮吉(1746—1809)等一批著名的学者为幕僚，他不仅校订重刊了《说文解字》一书，并且上疏建议朝廷征集珍稀图书及手稿，编修一部大型书目提要，结果促成了《四库全书》的问世，朱筠本人也一度进入四库馆任职。著名学者毕沅(1730—1797)年轻时受教于汉学领袖惠栋(1697—1758)，后任封疆大吏二十多年，学者程晋芳(1718—1784)、江声(1721—1799)、章学诚、钱坫(1744—1806)、汪中、洪亮吉、孙星衍(1753—1818)等先后入其幕中，协助毕沅编撰著作并校勘了一系列古籍。在当时的情况下，若没有这些地位显赫的官僚出面组织，许多大型书籍的编修是无法实现的。除官僚外，当时许多商

人也积极赞助学术研究，尤其是扬州一带亦儒亦贾的徽籍盐商，更是有此传统。他们延请文人学者住在家中，利用自己的藏书，共同校勘切磋，然后出资刻印。其中最具代表性的有马曰琯、马曰璐兄弟及汪棣等人。马氏兄弟虽为盐商，但博学好古，风雅能文，与学者全祖望、杭世骏、厉鹗等为友，全祖望的《困学纪闻三笺》、厉鹗的《宋诗纪事》都是寓于马家时写成。马氏以藏书丰富著称东南，尤喜刊印书籍，所刻严谨精良，号称“马版”。汪棣以盐业起家，后为国子博士，官至刑部员外郎。其家“多蓄异书，性好宾客”，一时著名学者如惠栋、王鸣盛（1722—1797）、王昶（1724—1806）、钱大昕（1728—1804）、戴震等往来扬州都与其过从甚密。正是由于有了盐商的资助，许多学者才获得了充裕的时间和精力，潜心著述，从而扬州成为乾、嘉年间一个学术繁荣的文化中心，并由此形成了“扬州学派”。

除了上述因素和条件外，当时私家藏书风气的浓厚及各地书院的兴盛，也为学者的治学研究和学术思想的流播传授提供了方便。清代中期，私人藏书家遍布各地，尤以江南一带最为突出。这些私人藏书家收藏了大量图书典籍、金石拓片及手稿资料，且大多编有书目印行，他们不仅互相借阅传抄，有些藏家还对学者开放，供人研究著述使用。而各地书院的发达，更使学者的治学方法和研究成果得以广泛传播，滋惠后学。当时各书院都由著名学者主讲，以至苏州紫阳书院同时培养出了王鸣盛、吴泰来、王昶、钱大昕等朴学巨擘，扬州安定书院产生了洪亮吉、汪中等，常州龙城书院则有孙星衍、李兆洛等优秀人才。而这些人日后又分别主讲于各书院，遂使朴学传统发扬光大，成为影响一代的学术潮流。

朴学从一开始便把古代金石碑版文字作为重要的资料来源和可信依据。顾炎武著有《金石文字记》，朱彝尊著有《曝书亭金石文字跋尾》，黄宗羲著有《金石要例》，均以金石文字考订经史，阐发义例，为清代的金石学研究开辟了先声。其后，经史学家究心金石者日渐增多，成果不断问世，加之埋藏地下的钟鼎墓志大量出土，隐没于深山荒冢的残碑断碣陆续被发现，成为文人学者和好古之士争相寻访收藏的目标，有关金石碑

版的著录整理与研究著述很快得到普及和发展，并形成一股风气。

乾嘉时期的学者，很多人擅长金石学，他们已不仅仅将金石文字看作是考证经史的材料，更进一步深入研究历代金石遗迹的名义、形式、制度、沿革及风格演变。从此，金石学的独立性更加显著，因而其影响和价值也更加广泛。从清初到嘉庆的近二百年间，研究金石学的专家代不乏人，学术成果不断问世。乾隆以前，研究古代铜器及铭文者很少，大都偏重于石刻。清初曹溶撰《古林金石表》，已收入自己所藏碑帖达八百多种。其后，搜访拓集石刻碑版的风气越来越盛，到嘉庆年间孙星衍和邢澍著《寰宇访碑录》，则收录的历代石刻共计八千多种，堪称洋洋大观。

同清初学者一样，乾嘉时期的朴学家也十分重视金石文字的史料价值。著名史学家王鸣盛自称：

> 二纪以来，恒独处一室，覃思史事。既校始读，亦随读随校……旁及于钟鼎尊彝之款识，山林冢墓祠庙伽蓝碑碣断缺之文，尽取以供佐证。[62]

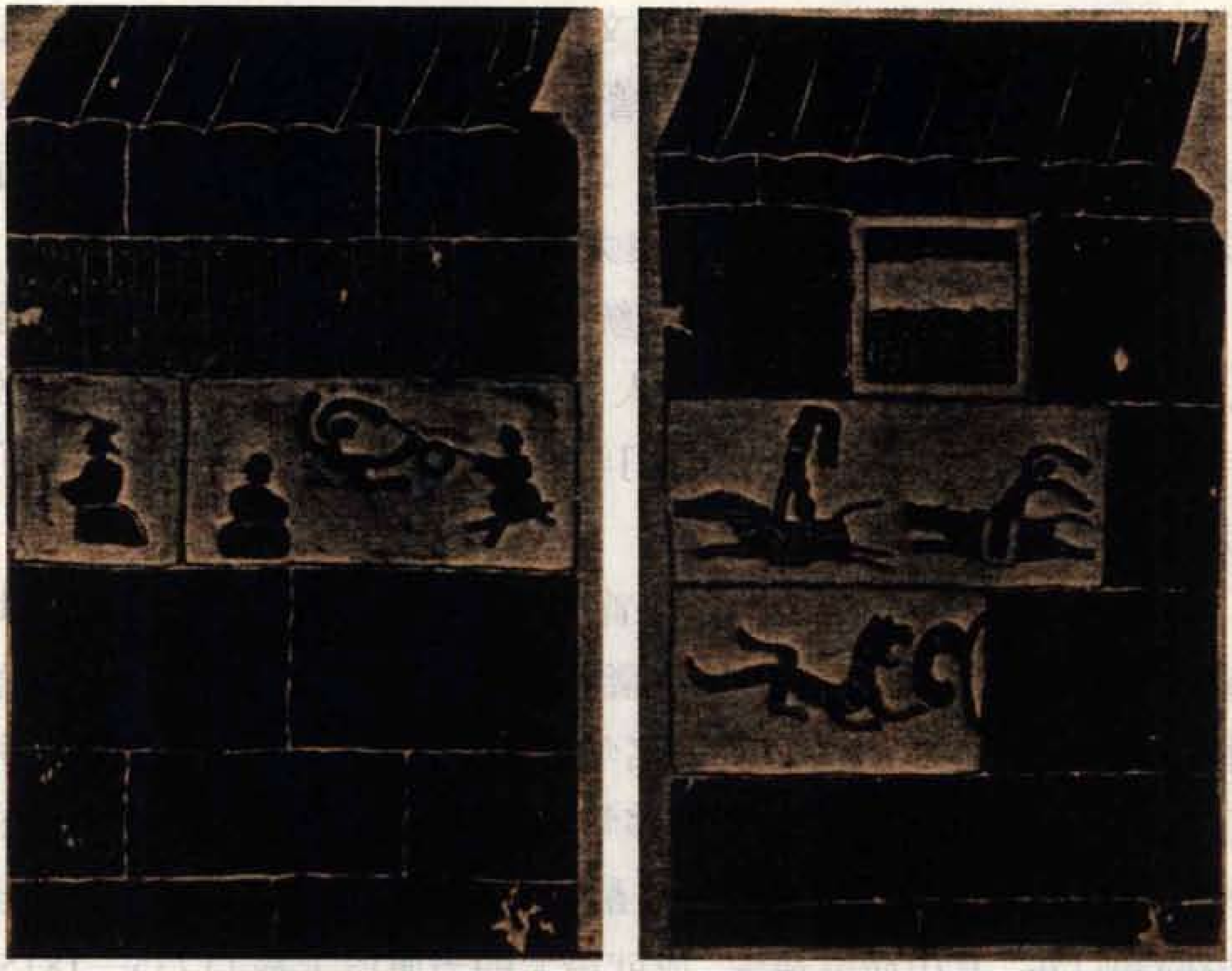
钱大昕为一代学术领袖，亦自称笃嗜金石，尝谓：

> 金石之学，与经史相表里……盖以竹帛之文，久而易坏，手抄板刻，展转失真；独金石铭勒，出于千百载以前，犹见古人真面目，其文其事，信而有征，故可宝也。[63]

乾隆间开四库全书馆，调集四方学人赴京编纂，在很大程度上推动了金石学的兴盛。参加《四库全书》编辑校勘的学者中，有许多人都喜欢金石学，经常聚在一起互相探讨，交流所得。四库馆臣每天清晨入馆校书，午后归寓，下午则各自按照校勘需要开列书目，到宣武门外琉璃厂书肆中寻购。当时，各地书贾趁机辐凑京师，许多贩卖碑帖拓片的商人也加入其中，于是琉璃厂的书籍古董字画商店很快兴旺起来。由于此时各地文

物出土日多，来源广泛，充分满足了学者和收藏家们的需求，故一时治学之士，莫不以金石为重。文人学者出于研究需要，封疆大吏好古崇文，藏书之家广收博采，豪门富商附庸风雅，使得各个阶层的人士大都养成收藏金石拓片的爱好，鼓吹宣传，蔚然成风。在整理方面，最简单常见因而也是数量最大、需要最广的是著录一类。如钱大昕“集录金石二十馀年”，撰有《潜研堂金石文字目录》，毕沅任陕西巡抚时编纂了《关中金石记》，调任河南巡抚后，又编纂了《中州金石记》，开启了一代风气。翁方纲在担任广东学政时编著了《粤东金石略》，阮元（1764—1849）先后担任山东、浙江学政，著有《山左金石志》和《两浙金石志》。浙江鄞县范氏天一阁是著名的藏书楼，其中金石拓片是一项重要收藏内容，著名学者全祖望、钱大昕及书法家张燕昌（1738—1814）都先后为其编录过金石拓片目录。嘉庆七年（1802），著名学者孙星衍在邢澍的协助下编成了《寰宇访碑录》，该书收入从先秦到元代的碑刻及少量带字瓦当共计八千多种，按时间先后排列，每种名称下注明书体、年月、所在地、拓本藏家等项目，线索清晰，查用方便。晚清书法家和学者赵之谦、罗振玉、刘声木等对此书均有增补续作。这一时期有关金石碑版的著录著作非常多，体例也比前代更加丰富和完备。除存目、录文以外，更出现了摹图之法，康熙末，学者牛运震（1706—1758）与拓片商人褚峻（字千峰）合作，由褚峻将《石鼓文》及汉碑共四十七种缩小摹刻，再由牛运震分别撰写著录解说，编成《金石经眼录》一卷，后来牛氏又增入魏晋至唐代碑刻六十种，改名《金石图》（图 2－5.1）。这种图文并茂的著录方法前所未有，大大方便了学习和研究者使用，遂为后人仿效。如黄易著《小蓬莱阁金石文字》每碑均附有图版，便是沿袭了牛、褚二人的做法。

在收集著录的同时，整理考证的研究也不断深入。继顾炎武、黄宗羲、朱彝尊等人之后，钱大昕著有《潜研堂金石文字跋尾》，考订审当，议论精卓，王鸣盛称其超出前人之上，为古今金石学之冠。其他如武亿（1745—1799）的《授堂金石跋》、严可均（1762—1843）的《铁桥金石跋》也都具有很高的影响和声誉。研究金石义例者则有严长明（1731—



2－5.1　牛运震　《金石图》刊本

1787)的《汉金石例》、梁玉绳(1754—1819)的《志铭广例》等著作。在广泛征集著录的基础上，这一时期的金石学已开始逐步走向深入和细致，一些分门别类的研究方法及著作相继问世。在地域性著录和研究方面，清代学者贡献最大，成果众多。除前面提到过的毕沅、翁方纲、阮元等人的著作外，尚有武亿的《安阳金石录》《偃师金石录》，严观的《江宁金石记》，李遇孙的《括苍金石志》，皆负盛名。在断代研究中，翁方纲的《两汉金石记》堪称开山之作，其后瞿中溶(1769—1842)著《汉武梁祠画像考》，阮元著《华山碑考》等，则是对某一类或一件著名碑刻的专门研究。至如毕沅辑《秦汉瓦当图》，冯登府编《浙江砖录》，更是标志着清代金石学家对瓦当、砖文等类别加以关注的开始。嘉庆十年(1805)，学者王昶在长期搜集研究的基础之上撰成《金石萃编》一书。这部长达一百六十卷的巨著中所收入的一千五百多种碑刻和十多种铜器铭文均为王昶所藏，时代从秦到宋末，其体例是在每件名称下系以原

碑尺寸、收藏处、摹写或抄录的碑文、他人著作中的题跋评论，最后是王氏自己的考证和按语。该书集著录、释文、摹写、考证评论及资料汇集于一编，既是作者的研究成果，又为其他学人的研究参考提供了便利条件，被誉为是金石学科中的集大成之作。

清代朴学家继承汉代学者传统，以文字训诂为读书治学的基本功，因此许慎的《说文解字》为学人必修之课，考证、阐释和研究《说文解字》的著述汗牛充栋，形成专门学科，并进而引发了文字学研究的繁荣和提高。

在文字学的研究中，清代学人首先从《说文解字》人手，通过对此书的研究奠定了其他研究的基础。乾隆初年，扬州盐商、藏书家马曰琯就曾刊行过《说文解字》，不久以后，著名学者、安徽学政朱筠又重新校订并刻印了这部经典字书。与此同时，许多学者在治学过程中已发觉到《说文解字》本身的缺陷以及经过长期流传翻刻而出现的谬误，遂致力于对该书的校勘和订正，其中研究最深、成就最大的当属段玉裁（1735—1815）。段氏为戴震的得意门生，擅长训诂及音韵学，尤其对《说文解字》致力最深。他利用一些宋、元珍稀版本与当时流行的徐铉校定本进行对照校勘，撰成著名的《说文解字注》，这部段氏的代表作在当时引起学术界极大关注，此后直到清末，有许多学者先后对其进行补充、纠误和阐发。与段玉裁同时的另一位学者桂馥（1736—1805）也以治《说文解字》见长，著有《说文解字义证》。除《说文解字》外，戴震、江声、王念孙等人也分别在对《方言》《释名》《广雅》等古代字书的研究中取得成就。

在研究《说文解字》及其他古代字书的基础之上，乾嘉学者更将文字学的范围扩展到金石学的领域内。鉴于古代钟鼎彝器和碑版石刻文字多为篆、隶书体，反映了文字形义的演变过程，这部分文字资料在解释、印证六书原则，为文字学理论提供依据方面具有很高的可信价值。同时，文字学的突破和进展也为研究金石文辞、制度及演变规律者扫除了障碍和提供了方便。

金石学和文字学的发展及相互作用，不可避免地对以文字为表现



2－5.2　钱大昕　七言对联　隶书　纸本
130×30 cm(×2)　小莽苍苍斋藏



2－5.3　严可均　八言对联　篆书
纸本　131.6×28.5 cm(×2)
小莽苍苍斋藏



2－5.4 张惠言 八言对联 篆书
纸本 132×20.5 cm(×2)
小莽苍苍斋藏

载体的书法艺术产生了影响和推动。

一方面，许多金石学、文字学的研究者都对书法有浓厚的兴趣并有亲身实践。除翁方纲、黄易、桂馥、钱坫等本身即为名书家外，其他如钱大昕、朱筠、汪中、孔广森（1752—1786）、严可均、阮元等人在当时也都颇有书名（图 2－5.2、2－5.3）。文字学家段玉裁对书法颇有用心，曾专门向梁巘请教过笔法。段氏著有一篇《述笔法》，记述张照、梁巘、永瑆等人执笔方法甚详。这些人在研究金石学时，不仅以碑版文字内容考证经史，同时也注意到其书法特点和渊源流变。除专门著作外，在他们的文集中还留下相当多研讨历代碑版石刻书法风格特征及评论其他书法作品的内容。这些有关书风演变的考察，使其研究更加全面和深入，标志着乾、嘉时期金石学家的研究水平及关注范围已经超过前代学者，进入到一个新的阶段。相对之下，文字学者因其研究对象和使用材料主要为篆、隶书体，故而对篆字结构笔法的熟悉和运用能力都非一般书家可比。清代的文字学者，特别是研治《说文解字》的学者，大都同时能写篆书。其中钱坫、洪亮吉、孙星衍及经学家张惠言（1761—1802）均以长于小篆著称，尽管他们的用笔基本都受王澍影响，线条圆润光洁，但在结构上更加严谨规范（图 2－5.4）。稍后的张廷济（1768—1848）和朱为弼则进一步取法于《天发神谶碑》和钟鼎铭文，令人耳目一新。作为金石文字学者，其人大多都有好古尚奇习惯，在这一点上，江声是最典型

的人物。江氏曾深究《说文解字》，著有《六书说》，后得知段玉裁专治此学，遂中止研究，并将笔记草稿送给段氏。江声喜欢写篆字，竟独出心裁，以篆书手抄自著《尚书集注音疏》和《释名疏证》，两书最后均按江氏手写篆书摹刻印行，面目别致。据江藩《汉学师承记》载，他平时给朋友的往来信件，也常常用篆字书写（图2-5.5），往往“见者讶以为天书符箓”。乾嘉时期金石、文字学者在书法方面的实践，大大促进了篆、隶书体的复兴，同时也引起了书法界对金石碑版的普遍重视和关注。



2-5.5　江声　《致孙星衍尺牍》(部分)　篆书　纸本　约21.5×24 cm　小莽苍苍斋藏

另一方面，金石学、文字学的兴盛，影响了一批书法家也加入到搜访研究碑刻的行列中，并进而以大量的金石材料为依据，重新挖掘和阐述书法艺术的发展变迁。在清代中期的书坛上，金农和丁敬是较早沾染

上金石癖好的书家，乾隆初年，社会上收藏金石拓片的风气尚未普遍，金、丁等喜好金石碑版，主要是受老一辈书家何焯、王澍及蒋衡等人的熏陶，影响不大。随着金石学的复兴和深入人心，更多的书法家把目光和兴趣从刻帖转移投向碑版石刻作品。这种转变的结果，在创作上使学习碑刻墓志的做法逐渐普及并形成能够与帖学相抗衡的力量——碑派书风；在书学研究领域则促成了一派专门的学科——碑学的确立。碑学从金石学中孕育而生，其目的是通过对钟鼎彝器、碑版墓志、摩崖石刻、瓦当砖文及钱币玺印等各类文字资料的研究，辨析拓本优劣，品评书艺高下，阐释书风源流并指导创作取法。其内容则包括搜访著录、考证研究及临习化用等方面。

乾嘉时期研究金石碑版的学者，从其兴趣关注和治学方法来划分，大致可分为三派：一派专重考据，以碑文内容来补证经史缺误及金石制度本身的发展规律，以钱大昕为代表；一派长于搜罗著录，汇集前人考证题跋，为研究者提供检索之便，以王昶为代表；另一派则专门比较拓本的新旧，存字的多少，关键点画的完缺及书法特点的鉴赏，以翁方纲为代表。翁氏一派在收集研究中最重旧拓、精拓，对书法家的临习取法影响尤深，后来大量书家加入到收藏、鉴赏碑版石刻的活动中，所遵从致力的也都是这一条道路。

在搜访著录金石碑版的书法家中，黄易是最为活跃的人物之一。

黄易（1744—1802），字大易，号小松、秋盦等，仁和（今浙江杭州）人。初为监生，曾参加《四库全书》的编纂，结识了钱大昕、朱筠、严长明、翁方纲、桂馥、赵魏（1746—1825）、孔广森等金石学者，遂喜收藏金石碑版，尤与翁方纲、赵魏交往最深。后以长于河防，出任山东兖州府济宁运河同知。其父黄树穀以工篆、隶书著称。黄易承家学，亦工书法，兼画山水，又从丁敬学习篆刻，名重一时。黄易到济宁后，利用山东人文历史悠久、古迹文物众多的优势，广泛搜访金石碑刻，得前人未见者甚多。黄易先将兖州、济宁一带的金石碑版调查搜访，集中到济宁州学保护起来，然后将范围扩大到泰安和曲阜等地，收获颇大。乾隆五十一年（1786）

秋，黄易在嘉祥县访得汉《武班碑》《武氏石阙铭》及《武梁祠画像石》，并在其地建室保护，立碑纪念，翁方纲为此撰写了《重立武氏祠石记》。消息传开后，在金石学界引起轰动。嘉庆元年(1796)九、十月间，黄易又在河南的开封、郑州、嵩山、洛阳、卫辉等地进行了一次长途访碑旅行，历时四十多天，得碑四百多种，寻幽探胜，满载而归。黄易根据自己的访碑活动，先后撰写了《岱岩访古日记》《嵩洛访碑日记》《武林访碑录》等著作，详记何时于何地得某碑；又绘有《岱岳访碑图》和《嵩洛访碑图》各二十四帧，翁方纲等学者名流纷纷传观题跋，成为一时佳话（图 2-5.6)。据阮元记载，黄易藏有石刻拓片三千多种，且多宋拓旧本，钟鼎彝器及钱币铜镜等也不下数百，其收藏从数量到质量，均在当时占有重要地位[64]。

乾嘉之际，山东是访碑活动最为活跃的地区。除黄易外，毕沅任山东巡抚，阮元任山东学政。在毕沅的委托下，阮元集中了朱文藻、何元锡(1766—1829)、武亿、段松苓等一批金石学者，同时利用黄易、孙星衍及当地收藏家颜崇矩、桂馥、李东琪等人的藏品资料和研究成果，于乾隆六十年(1795)冬编成了《山左金石志》。当时，除在山东的金石收藏家外，各府、州、县官员和学校生员也都争相以碑刻拓本投献，搜访碑刻之风，远远盛于他省。此外，毕沅虽不以书名，但他在搜集整理金石碑刻方面，也作出了很大贡献。毕沅在任陕西巡抚期间，曾对关中一带的碑版石刻进行了调查著录，编成《关中金石记》一书。乾隆四十六年(1781)，他还对西安府学内所保存的历代碑刻群进行了一次彻底全面的修缮整理，此举奠定了“西安碑林”的基础和规模，功不可没。

在考证研究方面，翁方纲、桂馥、钱坫等人最有代表性。

翁方纲虽为帖学书法名家，但在学术上倾向朴学，偏重考据，尤其酷嗜金石学。他不仅著有《两汉金石记》《粤东金石略》《汉石经残字考》《焦山鼎铭考》等大量金石学著作，在考证经史的同时，辨析点画毫厘之异同，爬梳体势流变之原委，更进而以考据方法研究法帖，撰有《苏米斋兰亭考》等著作，研究每一作品都广泛收集各种拓本，排列比较，考其先



2－5.6　汉《熹平残碑》及翁方纲、阮元等人题记(此碑为黄易访得)

后,从而确定优劣高下。翁方纲认为,艺术根植于学术,书体、风格的演变与学术士风紧密相关。故其研究不仅仅停留在鉴赏品评的层次上,而能深究其本,由艺进道。

桂馥(1736—1805),字未谷,一字冬卉,号雩门,山东曲阜人。乾隆

五十五年(1790)进士,官云南永平知县。桂馥中进士前曾担任著名学者周永年(1730—1791)的主要助手,协助周参加《四库全书》的编纂工作。后以治文字、金石之学闻名,精于书画,尤以隶书著称于时。同段玉裁一样,桂氏也长于《说文解字》研究,著有《说文义证》,重在博览群经佐证字义。其书成于段氏之前,在清代文字学界声誉颇高。桂馥又精金石学,擅长考证碑版,旁及秦汉玺印。著有《缪篆分韵》,取汉印文字按韵排列,为汉印集字工具书之最先者,对习篆刻者帮助莫大。

钱坫的研究侧重于铜器方面。他有《十六长乐堂古器款识考》和《浣花拜石轩镜铭集录》两部著作,专门收录历代铜器及铜镜。其书仿《博古录》及《集古录》体例,先摹器形、纹饰和款识,再引证经史,分别考证,文字赅洽,翔实可信。

此外,书法篆刻家张燕昌亦笃嗜金石,著有《金石契》,王杰、朱琰、杭世骏、钱大昕等学者纷纷作序题诗,颇得时誉。

随着书法界对金石学的普遍介入和关注,不仅越来越多的书法家开始以金石文字为学书的取法来源,而且这种倾向形成一股潮流,向传统的帖学体系发起了挑战。这一理论的提出和倡导者,便是清代书法史上的划时代人物——阮元。


2-5.7 阮元像

阮元(1764—1849,图2-5.7),字伯元,号芸台、雷塘庵主、怡性老人,江苏扬州人,占籍仪征。乾隆五十四年(1789)进士,选翰林院庶吉士,授编修,擢少詹事,入值南书房,乾隆五十六年(1791)受命参与编纂《石渠宝笈续编》和《秘殿珠林续编》两部大型内府著录。其后历任山东学政、浙江学政、户部侍郎、浙江巡抚、兵部侍

郎、湖南巡抚、工部侍郎、漕运总督、江西巡抚、两湖总督、两广总督、云贵总督、体仁阁大学士等职，卒谥文达。阮元虽然宦途通达，但始终致力学术研究，热心文化事业。他是乾隆年间盐务总商、著名诗人江春的甥孙，江氏家族中产生了许多文人、艺术家和鉴赏家，阮元生长在经济充裕、博雅好文的环境中，养成了扶植学者、尊重知识的好习惯，编撰著作、刊印书籍不遗余力。

阮元聪敏好学，勤于著述。在参加《秘殿珠林》和《石渠宝笈》的编纂时，他就写下了多篇札记，后以《石渠随笔》之名刊行。外放为官期间，幕中始终聚集着一批知名学者，公事之外，便组织学者编辑著述，校勘古籍，然后出资刻印。作为乾嘉学派的后劲，阮元在经学、方志、校勘及算学方面都有所建树，而精力所聚、成就最显的当属金石学。在出任山东学政期间，他受毕沅委托，集中当地学者和身边幕僚，广泛搜集资料，编成《山左金石志》，调任浙江学政后，又撰成《两浙金石志》。他还在杭州创建了名扬一时的书院——诂经精舍，聘用金石、文字学家王昶、孙星衍主持，这座书院人才辈出，著名金石学家李富孙（1764—1843）、张廷济、张燕昌等人都曾在此学习。除石刻外，阮元在钟鼎彝器及款识铭文的著录研究上也作出了很大贡献。乾隆年间，金石学的著录研究主要集中在碑版石刻方面，对铜器及铭文的研究限于资料的分散少见和文字学的薄弱，因而尚不普遍。其时，许多金石学著作虽名为“金石”，但内容以石刻占据绝大部分，铜器数量很少，如同点缀。乾隆十六年（1751），梁诗正受命编成内府所藏铜器及其他古物的大型著录《西清古鉴》，乾隆五十八年（1793）又奉旨编成《西清续鉴》甲、乙编，这些举措对铜器铭文的著录研究起了很大推动作用。到乾隆末，遂出现了钱坫的《十六长乐堂古器款识考》这样专门研究铜器铭文而又具有一定规模的著作。阮元本人收藏钟鼎彝器甚丰，其朋友幕僚中亦多有好此道者。于是他集中自己所藏和孙星衍、钱坫、赵魏、何元锡、江藩、张廷济、朱为弼等人的收藏，在朱为弼协助下，编撰出一部收器多达550件的《积古斋钟鼎彝器款识》，所收器物从周至晋，每件都描绘图形，摹录款识，再附以释文及

考证，嘉庆九年（1804）刊行。该书是继宋代薛尚功的《历代钟鼎彝器款识法帖》之后第一部由私人编纂的大型铜器铭文著录考释专门著作，对嘉庆以后金文研究的兴盛影响巨大，对金石学、文字学的研究有着重要的参考价值。



2－5.8 阮元 《看花诗轴》 行书 纸本 127.3×59.4 cm 四川省博物馆藏

阮元对书法颇有兴趣。他写字虽宗帖派，但因长期浸淫于金石碑版之间，亦能作隶书。其行书亦拙朴不俗，笔力遒劲（图 2－5.8）。通过对历代金石碑版的考察研究，阮元对书法史的发展脉络和风格演变提出了自己的观点，集中阐述于所撰《南北书派论》和《北碑南帖论》两篇文章之中。在这两篇文章中，阮元首先根据大量碑版资料和正史记述，提出南北朝以来书法上一直存在着南、北两派书风的看法。阮元认为：南、北两派俱出于三国和西晋书家钟繇、卫瓘。东晋南渡后，王羲之一门取法钟、卫并发扬使之大兴于南朝，“南派乃江左风流，疏放妍妙，长于启牍”。而北派由索靖及崔、卢等大族传习恪守，盛行于北朝，“北派则是中原古法，拘谨拙陋，长于碑榜”。他进一步总结说：

> 两派判若江河，南北世族不相通习。至唐初，太宗独善王羲之书，虞世南最为亲近，始令王氏一家兼掩南北矣。然此时王派虽显，缣楮无多，世间所习，犹为北派。赵宋《阁帖》盛行，不重中原碑版，于是北派愈微矣。[65]

阮元还从金石碑刻与纸帛信札在功能及书写要求方面的差异着眼，指出北派传承有绪，“古人遗法犹多存者”。而南派为变体，即使是《瘗鹤铭》这样的石刻，与北朝相比也是“妍态多而古法少”。北派在唐代仍很盛行，欧阳询、褚遂良、颜真卿、李邕等人的书法中多有隶书和篆书笔意，皆为北派。只是宋代以后《淳化阁帖》流行，才使北派碑版之书无人临习，遂逐渐衰微。在阮元看来，元、明以来书家皆为《淳化阁帖》所囿，见识陋浅。到清代，各种汇帖辗转翻摹，徒存影形而笔法全失，致使书风单调雷同，靡弱至极。要扭转这种风气和局面，只有重振北派书风。所以，阮元声明自己写此“二论”的目的是：

> 所望颖敏之士，振拔流俗，究心北派，守欧、褚之旧规，寻魏、齐之坠业，庶几汉、魏古法不为俗书所掩，不亦祎欤？[66]

当乾、嘉之世，帖学风靡天下，而学书者赖以取法的各种刻帖多为反复翻刻，笔法模糊，面目雷同，且皆为行草书，绝无篆、隶体，书风日趋单调、靡弱，帖学已呈现出穷途末路的征兆。另一方面，经过金石学、文字学的推动，碑学已在书法界获得普遍接受，只是还未有人系统地用来作为解释书法史和扭转帖学一统局面的依据。而阮元作《南北书派论》和《北碑南帖论》，实为振聋发聩、倡导风气之举。

阮元出仕乾隆、嘉庆、道光三朝，享年达八十六岁，辗转历官半天下，往来好友和门生故吏多为一时学者名流，史称其“身历乾、嘉文物鼎盛之时，主持风会数十年，海内学者奉为山斗”[67]，是乾嘉学派中承前启后的

主将人物。因此，由他提出的尊碑之说具有极大的号召力，很快得到广泛的响应和赞同。清初以来，经过众多学者和书家努力，隶书、篆书两种书体已经先后得到复兴和发展，涌现出一大批以擅写篆、隶而著名的书家。代表楷书古法的六朝碑版墓志虽有大量出土并获得很高赞誉，却尚未被用作习书范本。阮元在其著作中不仅大量引用北朝墓志造像作为论述依据，而且反复强调魏、齐、周、隋碑版的临习价值。此后，又经过包世臣的大力鼓吹和发挥，利用北朝碑版墓志学习楷书的风气才逐渐形成。在此之前，尽管作篆书须宗秦刻和写隶书当学汉碑的观念已经被普遍认可，然而篆、隶毕竟为古体，与现实应用没有直接关系。直到阮元提倡学习北朝碑刻，碑学研究终于作用于现实书风，对日常应用、无数人正在学习的楷书产生影响。可以说，阮元"二论"的出现，标志着清代书法碑学理论的成熟和正式确立，在书法史上具有划时代的意义。

第六节

邓石如、伊秉绶与乾嘉时期的碑派书法

在金石学、文字学方兴未艾，并推动书学研究中的碑学理论不断走向成熟的同时，利用金石碑刻作为取法对象，从而跳出法帖笼罩之外另辟蹊径的碑派书法创作也取得长足的进展。承袭清初风气，隶书创作因临习汉碑做法的普遍而进一步完善和提高，众多文字学家的喜好和介入，则使篆书创作迅速复兴。隶、篆二体书法的繁荣，使碑派书法创作力量已经壮大成为足以与帖学相抗衡的潮流。

乾隆初年，受康雍间书家万经、王澍等人的影响，一部分书家在精于行草的同时，亦旁通篆、隶书体，比较著名者除在隶书上颇有成就的金农外，当数丁敬和黄树榖。



2－6.1 丁敬《题文昌道院壁诗轴》
隶书 纸本 129×33.3 cm
浙江省博物馆藏

丁敬(1695—1765)，字敬身，号钝丁、龙泓山人、砚林外史等，钱塘（今浙江杭州）人。乾隆初荐博学鸿词科，辞不就。一生布衣，以鬻书刻印自给，尤以篆刻知名，被后人尊为“西泠八家”[68]之首。丁敬于书、印之外，酷好金石文字，常常深入穷岩绝壁，披荆榛、剥苔藓，寻访石刻，搴拓收集，著有《武林金石录》。其家与金农为邻居，两人年纪相近，又同嗜金石碑版和书法篆刻，故经常在一起相互交流探讨，终身不间断。

丁敬的书法以隶书最受推重。大约是得益于自己在碑版拓片方面的丰富收藏，他写隶书并没有当时常见的郑簠习气，看上去似乎更接近汉隶的朴实醇厚之趣，其字形、用笔略近于《曹全碑》，时时夸张撇画的波磔。有时以小隶书作跋尾，轻松从容，逸趣横出，转为高轴长卷所不及(图2－6.1)。隶书以外，其作行草则极尽聚散参差和横斜错落之能事，清奇瘦劲，不拘绳墨，与其豪放不羁的性情互为表里。

黄树榖(1701—1751)，字培之，号松石、楷瘿、黄山等，钱塘(今浙江杭州)人。曾在家中兴办义学教授乡里后学，又与张照相往来，阮元谓其“与张得天司寇为莫逆交，张书间出其手，人莫能辨。尤工小篆、八分，得者珍如球璧”[69]。可知黄树榖

除篆、隶书体，亦能写行草，风格与张照相似。其最负时誉的篆书用笔圆转瘦劲，结体均匀平稳，与同时代的王澍及董邦达等人篆书如出一辙。这大概是由于当时文字学、金石学尚未大盛，习篆书者取法资料较少的缘故。

从乾隆中期开始，与金石学的兴盛相伴随，隶书创作也进入了一个活跃时期。首先是研究金石文字的学者掀起了搜访著录和摹写传播金石碑刻拓片的热潮，其中许多学者同时也以写隶书著名。在这股风气的影响下，继金农、丁敬之后，又涌现出一批笃好碑版石刻并以隶书为特长的书法家和篆刻家。经过这些学者、书家的提倡和努力，汉隶的复兴很快便从口号主张变成了现实结果。

与钱大昕、翁方纲、阮元等学者一样，作为金石文字学家和搜访著录碑刻的活跃人物，桂馥和黄易在隶书创作上同样获得很高声誉。桂馥生长在曲阜，那里众多的汉碑使他的书法爱好具有得天独厚的滋养和便利。其隶书方严厚重，醇古朴茂，无论是用笔还是结字，都已摆脱清初以来写隶书者常见的波挑习惯和诡异字形（图 2－6.2）。桂馥在技法上的平实质朴和气息上的理智从容，被当时人一致肯定为直接汉人的典范，以至有“百馀年来，论天下八分书，推桂未谷第一”的评价[70]。黄易写隶书的爱好虽然是继承了其父黄树穀的家传，但其父去世时黄易只有八岁，因此他在隶书上真正的受益，应该是后来通过与钱大昕、翁方纲、桂馥、赵魏等人交往而养成的金石之癖。同桂馥一样，黄易隶书的最明显特点，也是彻底跳出了唐人隶书及其影响下明末清初诸家的怪诞和随意（图 2－6.3）。这种溯本探源的追求，与当时朴学所标榜并努力实践的恢复汉学传统、摒弃宋明理学的宗旨正相一致。可以说，写隶书须宗汉碑虽然在清初就已被提出，但仅仅是一种理论观点，只有到了金石学兴盛的乾嘉时期，在众多汉学家的介入和参与下，它才真正得以实现。事实上，桂馥和黄易在作为书法家的同时，也都是汉学复兴思潮中的重要人物。

此外，善刻碑帖的钱泳和官至内阁学士的姚元之也都是乾嘉时期



2-6.2 桂馥 八言对联 隶书 纸本
175×30.5 cm(×2)
小莽苍苍斋藏



2-6.3 黄易 七言对联 隶书 纸本
132×30.4 cm(×2)
小莽苍苍斋藏

的隶书名手。

这一时期隶书创作潮流中一个非常明显的现象是，最先接受学术界影响并投入临习汉碑实践的书家，大多都与篆刻有缘。如金农、丁敬、桂馥、黄易、董洵(1740—?)、巴慰祖(1744—1793)及奚冈(1746—1803)等人在当时都以篆刻名于世，同时他们的隶书也在取法追求和风格面貌上保持着基本的一致。这也许是由于秦汉玺印成就以及"印宗秦汉"的观念使得篆刻家大都有崇古的嗜好，因而对汉隶特点的理解与把握比一般书家更为敏感和熟悉。

乾嘉时期的隶书风格与清初相比，已有了比较大的转变，最突出的一点就是对汉碑的临习得到了真正的落实和深入。而促成这种转变的原因是由于学者的大量积极参加以及隶书创作的普遍化。嘉道间书家钱泳(1759—1844)在叙述清初到乾嘉时期的隶书发展时总结道：

> 国初有郑谷口始学汉碑，再从朱竹垞辈讨论之，而汉隶之学复兴。然谷口学汉碑之剥蚀，而妄自挑趯；竹垞学汉碑之神韵，亦擅自增损，识者病之。惟长洲顾南原《隶辨》一作，能以诸碑参究，其法已开……今北平有翁覃溪阁学，山左有桂未谷大令，吴门有钱竹汀宫詹，扬州有江秋史侍御，闽中有伊墨卿太守，天都有巴隽堂中翰，浙江有黄小松司马及江秬香孝廉，皆能以汉法自命者，而学者自此日益盛云。[71]

在清初书坛上，郑簠有倡导汉隶开创风气之功，朱彝尊的隶书亦属能得汉人面貌者，但在钱泳眼中，二人皆有严重习气，其原因是"古碑虽在，用笔不传，无有授受渊源，亲承指画。如花之初蕊，色香未备，栽培既久，群艳争芳，其势然也"[72]。然而一场文艺潮流的发展，除了必要的时间过程以外，大量人才的投入参与及资料的具备也是不可缺少的条件。同清初相比，乾嘉时期的书坛上有一大批富有才华和号召力的名流学者纷纷以写隶书知名，同时，大量古代碑版石刻不断被发现和宣传，因此才有了隶书好手遍及各地和艺术水平明显提高的局面，而这些条



2-6.4 邓石如像

件在清初是无法具备的。毫不夸张地说，乾嘉时期汉隶的兴盛完全是金石学——碑学对书法创作提供有力支持和影响的结果。

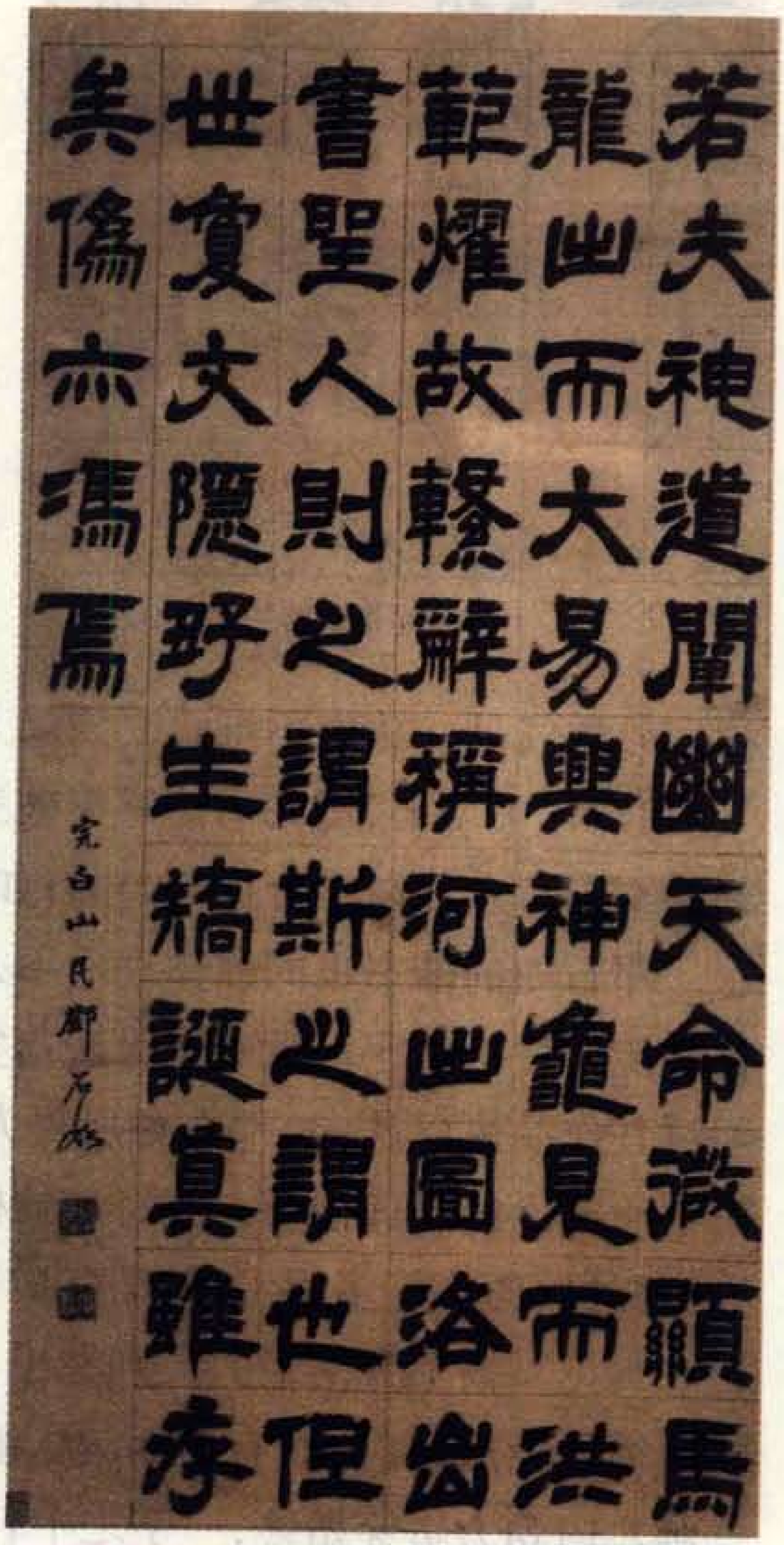
正是在这样丰厚的土壤和氛围中，孕育出了清代书坛上开创崭新风格、统领一代风气的隶书大家邓石如、伊秉绶和陈鸿寿。

邓石如（1743—1805，图2-6.4），初名琰，字石如，号顽伯，嘉庆元年（1796）以后因避仁宗颙琰名讳而以字行，更字顽伯，号完白山人、龙山樵长、凤水渔长、古浣子等，安徽怀宁人。一生布衣，以鬻书刻印自给。邓石如"少以贫故，不能从学。逐村童，采樵、贩饼饵，负之转鬻，日以其赢给饘粥"[73]。后在其祖父和父亲的熏陶下开始自学刻印和书法，并以此成名。

邓石如最初受其父影响学习刻印并学写篆书，虽然勤学苦练，下笔自如，但因未通小学，不谙六书，多以己意为之，篆法时有乖误。当其小有名气后，辗转游历，曾在寿州为循理书院学生刻印并以小篆为人书扇，被在这里担任主讲的著名书法家梁巘看到。梁氏认为其书虽笔势浑鸷，但未谙古法，于是主动介绍邓石如去南京梅镠家学习。梅氏自北宋以来即为江左望族，收藏秦汉以来金石拓本甚富。邓石如在梅家得以饱览古代石刻拓本，"乃好《石鼓文》、李斯《峄山碑》《泰山刻石》、汉《开母石阙》《敦煌太守碑》、苏建《国山》及皇象《天发神谶碑》、李阳冰《城隍庙碑》《三坟记》，每种临摹各百本，又苦篆体不备，手写《说文解字》二十本，半年而毕。"篆书以外又习隶书，"临《史晨前后碑》《华山碑》《白石神君》《张迁》《潘校官》《孔羡》《受禅》《大飨》各五十本"[74]。在经过这番系统的临习后，邓石如的书法开始走上正轨。

当时，取法汉碑，攻习隶书者虽大有人在，但多囿于汉碑的沉厚朴

茂，罕有跳出其面目者，即使是功力深厚如桂馥、黄易等人，亦短于脱变，略嫌拘谨。邓石如的隶书则在反复临习、融会贯通的基础上，形成了鲜明的个人风格。其用笔铺毫直行，裹锋而转，不拘于模仿碑刻效果，而以遒劲爽利为特点；结字则重心上移，下部舒展，既严密紧结而又不落方板；通篇气势开张纵逸，豪迈洒脱，成为继金农以后又一位能够出入汉碑、自立门户的成功者(图 2－6.5)。邓石如隶书的价值在于，他能够在领悟和把握汉隶技法的基础上，透过刀刻墨拓的掩盖和长久风化的侵蚀，发掘出汉隶的精神所在，在保持厚重坚实的同时，将遒劲豪放的“书写”之趣作为表现内容，强调点画的完整性和运动感，从而在举世描摹汉碑形貌的风气中脱颖而出，卓然特立。



2－6.5　邓石如　《文心雕龙轴》　隶书　纸本　90×44.5 cm　广东省博物馆藏

如果说，邓石如的隶书具有总结得失、独开气象的意义的话，那么他在篆书领域则扮演了一位发幽表微、搭桥引路的角色。

邓石如生前是以篆书获得时誉赞颂的，这是因为当时习篆书者多以王澍为法，固守铁线玉箸之说，务以匀称光洁为要，其末流借助烧毫截锋，不择手段，至使篆书一艺，拘谨靡弱，了无生气。邓石如纵临秦汉以来各家之作，尤其得力于汉人碑刻，从汉碑额篆书中吸取了婉转飘动的意趣，又稍稍以隶书笔意掺入其中，字形方圆互用，姿态新颖，用笔灵活稳



2-6.6 邓石如 《四体书册》(部分)
纸本 29.7×44.2 cm
日本东京国立博物馆藏

健,骨力坚韧,一扫当时呆板纤弱、单调雷同的积习(图2-6.6)。邓石如曾自述其学篆经历说:

> 余初以少温为归。久而审其利病,于是以《国山石刻》《天发神谶文》《三公山碑》作其气,《开母石阙》致其朴,《之罘二十八字》端其神,《石鼓文》以鬯其致,彝器款识以尽其变,汉人碑额以博其体。⑦⑤

从作品来看,其中年时期所作,字形长而略方,笔致轻松流畅,趣味近于飘逸舒展;晚年渐趋奔放,字形愈显狭长的同时,下笔粗重劲利,势猛气足,从中不难感受到汉人篆书碑刻所特有的宽博和浑朴之气。在清代书坛上,写篆书能够突破王澍一派的笼罩,广泛汲取秦、汉碑刻的不同特点加以融合提炼,邓石如是第一人。

邓石如的楷书也同样体现出不入樊篱、自出机杼的强烈个性。尽管各种传记评论文字都没有或无法落实他的楷书究竟出自何种碑帖,但通过其作品可以认定,邓石如所得力处,在于北朝碑志刻石一路,而非帖学所遵崇的唐代楷书。邓石如的楷书点画饱满丰厚,下笔斩钉截铁,方折峻挺,而收笔多用出锋;结字横平竖直,茂密紧结,重心稳定。其与当时常见写楷书者的最大区别在于,他写楷书并不遵从横画左低右高的运笔习惯规律,也没有点画起止粗重、中间虚浮的"中怯"现象,而是一画之内劲力贯穿始终,一字之中轻重平均分布,看上去与北朝墓志造像书法的风貌气象如出一手,绝无丝毫唐人楷书习气。再加上在转折和

收笔处常常流露出浓厚的篆、隶笔意，更显得古朴静穆。因为有了上述特点，邓石如的楷书与当时常见的楷书在技法和风格上有着一目了然的差异，显得超然脱俗。

作为鬻书刻印自给的职业书法篆刻家，邓石如一直过着藤杖芒鞋、云游四方的生活。当他结束了在南京梅家的临摹练习后，不仅书艺获得脱胎换骨的提高，交游范围也扩展了很多。当时江南一带的许多显宦名流和文人学者，包括程瑶田(1725—1814)、姚鼐、曹文埴(1735—1798)、金榜(1735—1801)、左辅(1751—1833)、张惠言及李兆洛(1769—1841)等，都对其独辟蹊径、个性突出的书法造诣乃至飘然不羁的气度十分钦佩，经常将他延至家中，待若上宾，论诗谈艺。乾隆五十五年(1790)，在户部尚书曹文埴的反复邀请下，邓石如来到北京，著名书家刘墉等见到他的作品后，亦大为赞赏，并为之宣传，一时名动公卿。而另一位书坛重要人物翁方纲因未获得邓石如的拜见，则指责其篆体不合六书，破坏古法。不久之后，邓石如离开北京，被曹文埴介绍到武昌入两湖总督毕沅幕中。三年后辞归，毕沅为其筹措买宅置田之资，颐养天年。

邓石如是清代碑学思潮兴起后第一位全面实践和体现碑学主张的书法家，在确立和完善碑派书法的技法和审美追求方面具有开宗立派的意义。他在篆、隶、楷三种书体及篆刻艺术领域的探索及所取得的成就，不仅在当时具有扭转风气的作用，而且对后来碑派书法和篆刻艺术的发展，产生了深远的影响。

邓石如之所以能取得如此的成功，与其特殊的身份和经历有很大关系。首先，邓氏生长于穷乡僻壤，缺乏见闻熏陶，青年时期写字刻印多靠自己摸索门径，虽然不免乖错舛误，但也就此养成了善学好思的习惯。当他来到南京梅家见到丰富的金石碑版收藏时，犹如干燥的海绵被放入水中，随即开始了尽情的吸收和充实。这种感觉对于生长在书香之家、饱餍翰墨轴卷者来说，往往是难以体会和把握的，因此很少有人能像他这样对传统花费如此大的精力去临习和揣摩。其次，身为杖履四方、鬻艺游食的山野布衣，邓石如养成嗜酒负气、疏狂颠放的性格。他虽

然在生活中与许多名流雅士交往密切，在艺术追求上却基本没有受其影响，也不必去接受那种典雅秀逸的书卷气审美口味的熏染与束缚。因为那些文人学者与其交往，所看中的正是邓石如身上那种他们自己所没有而又十分欣赏的放浪形骸、豪爽不羁的山林气味。此外，邓石如所取法的秦、汉、北朝碑版石刻，由于年代的久远和文化的演变，在欣赏口味及美学范畴的归属上已经与宋、元以来的文人阶层拉开了较大的距离，更加适合邓氏这样出自山野平民阶层者的气质和品位。正是这些因素的共同作用，才使得同是取法金石碑刻，邓石如所达到的深度和境界，远远超出了当时其他一批出身士大夫阶层的文人艺术家。从这一点看，历史选择了邓石如这样一位林泉高士，作为碑派书法创作特征的确立的代表和向帖学书派发起冲击的标志，实在是再合适不过了。

伊秉绶(1754—1815)，字组似，号墨卿、默庵，福建汀州宁化人。乾隆五十四年(1789)进士，历官刑部主事、惠州知府、扬州知府，以廉吏善政著称。喜绘画、能治印、工诗文、擅书法，又精于理学，建丰湖书院，儒雅才艺集于一身，当时有“风流太守”之誉。在书法上造诣尤深，享誉一时。伊秉绶早年曾拜刘墉为师，书风属帖学一路，能写工整隽秀的小楷，其圆融虚寂近似刘墉。后改为专攻隶书，苍厚古拙，气象浑莽，进而为行草，风格亦焕然一新。

在清代书坛上，伊秉绶以擅古隶著称，在当时与桂馥齐名。其隶书根柢汉人，个性强烈，表面看去绝不似某家某碑，如横空而出，无所依傍。若从其点画字形分析推敲，其用笔与同时桂馥、黄易等人具有很大的共同之处。桂、黄等人在用笔上的方折厚重，已经与康熙年间受郑簠影响的书家大相径庭，伊秉绶则是在此基础上的进一步提炼和强化。他写隶书时尽量泯去点画起止处的蚕头波尾，即使是作为隶书特征的波磔挑脚也化解入行笔的自然运动中，不作任何夸张和强调，使其用笔更富有篆书的意趣。同时，伊秉绶将隶书的笔画概括成直线、弯弧和圆点三种形态，横、竖、撇、捺等常用笔画大都以直线的面目出现，转折变向的结构及少量斜笔化方正为弯弧、点笔，特别是遇到数点排列的情况时

都压缩空间，简化动作，使之成为名副其实的“点”。因此，其作品看上去形象简练概括，风格面目则因技巧的单纯而显得更加强烈和突出。在字形结构方面，伊秉绶采用方正饱满的处理方法，字形中宫疏朗，将笔画向四周扩张挤压，产生向外涨溢的张力。而若干直线构成的方框、三角形及圆点点缀其间，起到调整节奏，活跃气氛的作用，在以雄壮宽博为风格基调的作品中，往往具有画龙点睛的效果(图 2－6.7)。

伊秉绶的隶书在准确领悟汉隶特征的基础上，着重把握住汉碑特点中古朴敦厚的一面，再加入个人的理解和习惯，极力强化和夸张，并拓而大之，遂取得气魄宏伟、具有威严震慑力的艺术效果。这种风格与汉隶刻石中《鄐君开通褒斜道刻石》和《裴岑纪功碑》等作品所代表的东汉前期篆书意味浓厚的古隶在技法和审美取向上有着非常相似的共同特点。翁方纲称《鄐君开通褒斜道刻石》“字画古劲，因石之势而纵横长斜，纯以天机行之”，“实未加波法之汉隶也”[76]。伊秉绶则是充分发挥文人士大夫在审美活动中善于发现和提炼概括的本领，将汉隶刻石中这类在文字、书风演变进程中自然形成的风格加工转化，并塑造成为表达文人艺术家崇古尚朴和趋拙避巧追求的艺术形象。同乾隆前期写隶书者包括邓石如相比，伊秉绶对汉隶风格的选择和吸收更加明确和有目的性，由于他对汉碑原有的艺术价值进行了更深层的挖掘和提炼，并且对其施加了许多文人士大夫的雅化处理，因而使得其个人

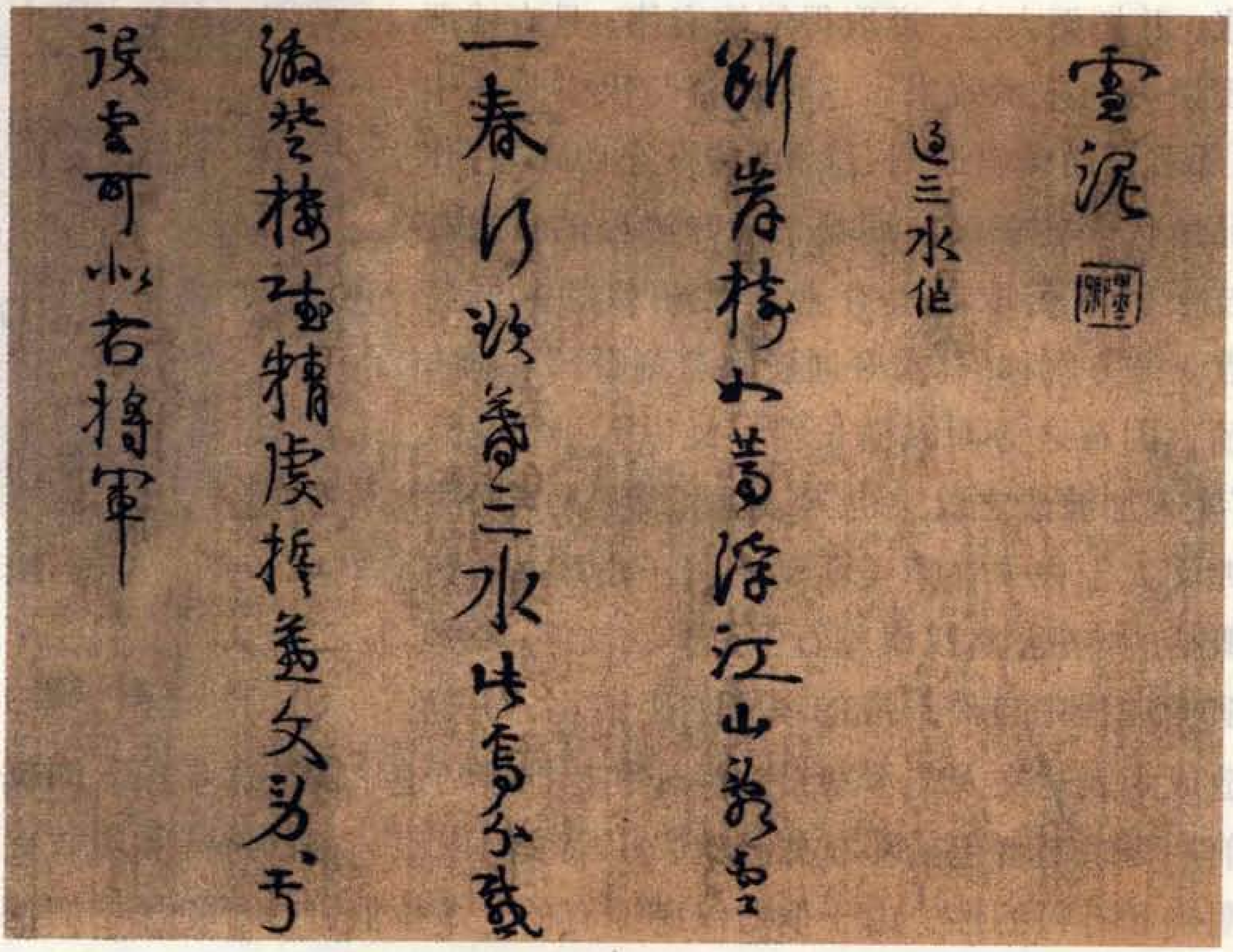


2－6.7　伊秉绶《节临〈张迁碑〉轴》　纸本　138.9×38.1 cm　四川省博物馆藏

风格具有更突出的纯粹性和感染力。

无论是在伊秉绶之前还是从他以后，都很难再找出像他这样在将汉隶特征转化成为个人风格并发展到极致方面能达到如此成功境界的书家。所以，清代论书者几乎一致对伊秉绶的隶书给予了高度的评价，称赞他“遥接汉隶真传，能拓汉隶而大之，愈大愈壮”，“如汉、魏人旧迹”，“隶书则直入汉室，即邓完白亦逊其醇古，他更无论矣”[77]。至康有为作《广艺舟双楫》，更将伊秉绶誉为集分书之大成者。伊秉绶在清代碑派书法潮流中，占有不可替代的一席之地。

伊秉绶在书法上的过人胆魄和出众才华，同样体现在他的行草书上。其楷书、行书早年曾师从帖学名家刘墉，后来对颜真卿的行书情有独钟，并别有心会地专学其《刘中使帖》一路笔法。同时又承袭明代李东阳(1447—1516)行书的结字和布局特点，并将颜真卿与李东阳结合起来，摸索出点画瘦细紧结、体势疏朗流动的奇特面目(图 2 - 6.8)。



2 - 6.8 伊秉绶 《自作诗册》(部分) 行书 纸本 21 × 28 cm 小莽苍苍斋藏

如同在隶书方面的努力一样，伊秉绶在行书上也不求取法的广泛和全面，而是抓住古人的某一突出特征为契机，摒去和他人的共同之处，一心一意地向深度和纯粹方面强化夸张。因此，他的行书亦给人一种超凡脱俗、无所依傍的新奇感受。

陈鸿寿(1768—1822)，字子恭，号曼生、恭寿、夹谷亭长、种榆道人等，钱塘(今浙江杭州)人。嘉庆六年(1801)拔贡，官淮安同知。长于篆刻，继丁敬、蒋仁、黄易、奚冈之后，为“西泠八家”中重要人物。又喜自制宜兴紫砂壶，且镌刻铭识其上，人称“曼生壶”。尤精于书法，隶书及行书均奇逸不俗。

陈鸿寿酷嗜摩崖碑版，作书喜欢以奇险取胜，不落畦畛。其隶书用笔沉着稳健，平直舒展，行笔时几乎省略掉所有的起伏提按和波磔挑趯，而将心智精力全部倾注到字形结构和体势的塑造上，苦心经营，大有“语不惊人死不休”之势。陈鸿寿的隶书字形呈扁方，中宫紧密收缩，横、撇、捺笔左右伸展，如长枪大戟，横向取势。同时将字形各组成部分拉开距离，使字形在疏密、伸缩、正欹等空间关系上造成强烈的对比效果，然后再从整体章法上寻求平衡(图2-6.9)。为了追求奇异的姿态，其横画甚至矫枉过正地经常左高右低，由此亦可看出他所选择的是一条追求奇险极端的道路。尽管陈鸿寿主张，



2-6.9　陈鸿寿　七言对联　隶书　洒金笺本　131.5×31 cm(×2)　小莽苍苍斋藏

“诗文书画不必十分到家乃见天趣”[78]，但从其作品来看，他正是以其极端标新立异的艺术面貌才能从众多的隶书名家中脱颖而出，成为清代隶书领域内的一支引人注目的偏师奇兵。

清代书法在隶书水平迅速提高，超越了对汉碑的忠实模仿而进入到反映作者审美取向、表达个性的层次的同时，篆书创作在乾嘉时期也获得了极大的普及和发展。除邓石如外，一批研究文字学的学者纷纷挥毫作篆并以此出名。而钱坫、洪亮吉、孙星衍等人的实践和影响，更是对篆书的繁荣起到了领导风气的作用。

钱坫(1744—1806)，字献之，号十兰，嘉定(今属上海)人。乾隆三十九年(1774)乡试中副榜，授陕西乾州通判，升知州兼知武功县。他是钱大昕族子，著名学者钱塘之弟，与钱塘、钱大昕及其二子、钱大昕之弟钱大昭及其三子，在当时都是卓有声望的学者，被人合称为“九钱”。作为这一学术家族中的一员，钱坫在学术上和书法上都取得了显著成就。他曾居毕沅幕下，与洪亮吉、孙星衍等探讨文字训诂之学，著有《说文解字斠诠》《十经文字通正书》等著作，又精于金石之学，撰有《十六长乐堂古器款识考》，为清代专门研究金文著作中的较早者。

钱坫擅写篆书，在当时书坛上声誉很高。他的篆书面目不止一种，除了均匀方整近于王澍一路外，还有一类字形瘦长、结构错落参差者，一望而知是加入了金文的字形特点(图 2－6.10)。钱坫晚年右体偏废，改用左手作篆，亦能工整。孙星衍对钱坫十分钦佩，称其篆书为清朝第一。钱氏自己亦颇以此自负，曾刻一印曰：“斯、冰之后，直至小生。”

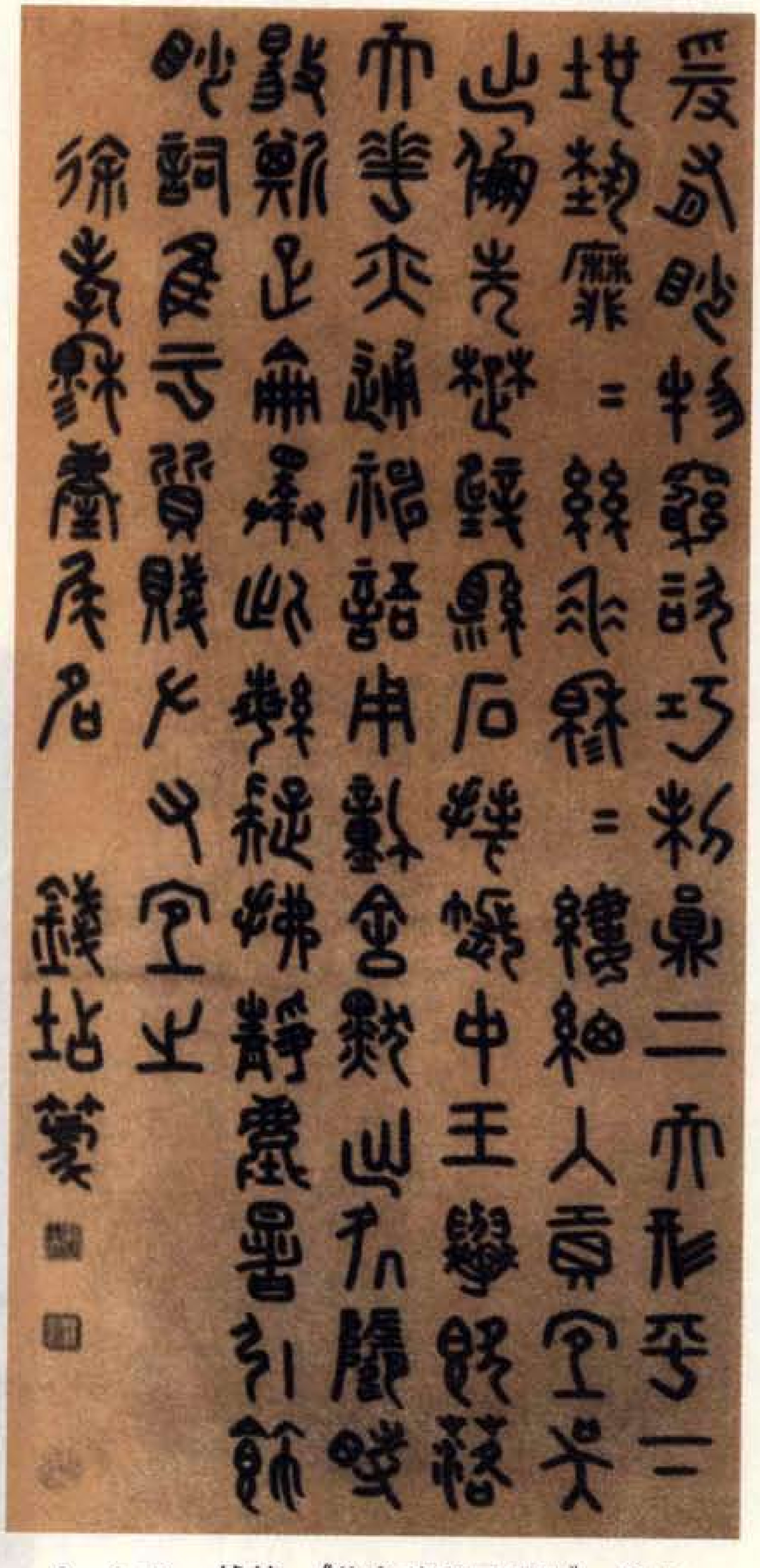
洪亮吉(1746—1809)，字稚存，号北江、更生居士等，阳湖(今江苏武进)人。乾隆五十五年(1790)以一甲第二名中进士，授翰林院编修，曾任顺天乡试同考官、贵州学政、上书房教习、翰林院教习等官。嘉庆四年(1799)因上书成亲王永瑆议论朝政而获罪，被遣戍新疆伊犁，第二年便被赦免。晚年曾任安徽旌德洋川书院山长。

洪亮吉四十五岁中进士前屡次参加乡、会试均未考中，曾先后入安徽学政朱筠、陕西巡抚毕沅幕中，参加了《四库全书》的纂修，因而结识

了一大批当时著名的学者并成为其中的一员。他在学术上涉猎广泛,无所不窥,尤长于历史地理和音韵训诂,著述颇丰。

孙星衍（1753—1818），字渊如,号季述、薇隐,阳湖(今江苏武进）人。乾隆五十二年（1787）进士一甲第二名，历官刑部主事、郎中、山东兖、沂、曹、济巡道、山东按察使、山东粮道。孙星衍年轻时就读于南京的锺山书院,结识了卢文弨、钱大昕、袁枚、洪亮吉等学者,晚年先后主讲于杭州诂经精舍、南京锺山书院等处。

孙星衍精研经史、文字、音韵、金石、校勘之学，喜藏书，勤著述，在金石学方面则有《寰宇访碑录》《平津馆金石萃编》《京畿金石考》《魏三体石经残字考》等著作。不仅如此，孙星衍曾入毕沅幕中，与赵魏、钱坫等相互砥砺,后来在山东任职期间,正好赶上阮元也在山东做学政,身边聚集着何元锡、武亿、桂馥等金石学者,黄易亦在济宁为官,他与这些人一道搜访碑碣,编纂著述,共同促成了金石学——碑学在乾、嘉时期的兴盛。



2-6.10　钱坫　《徐孝穆麈尾铭轴》　篆书

作为学者书家，洪亮吉和孙星衍在经历上有许多共同之处：如二人为阳湖同乡，一同就读于锺山书院，同入毕沅幕，甚至在参加会试



2－6.11 洪亮吉 六言对联 篆书
纸本 115×23.5 cm(×2)
小莽苍苍斋藏



2－6.12 孙星衍 七言对联 篆书
纸本 123.5×28.4 cm(×2)
小莽苍苍斋藏

时也同样获一甲第二名——榜眼。这种经历上的相同再加上两人的密切关系，也决定了他们在书法上的相似之处。洪、孙二人均以擅写小篆著称，在风格上与唐代李阳冰、宋代梦英及清代王澍一脉相承。其用笔力求圆润洁净，字形结构则方正均匀，体现出一种秩序和功力（图2-6.11、2-6.12）。

尽管钱坫、洪亮吉、孙星衍等学者出身的书家在篆书的笔法技巧、结字风格等艺术形式方面没有取得突破性的进展，但他们篆书创作实践活动本身，就对繁荣和提高篆书水平，促进碑派书法的全面发展，起到了不可忽视的作用。唐、宋以来篆书的衰落，除应用价值的削弱外，一个重要原因是文字学的式微和荒疏。对于宋代以后为数不多的写篆书者来说，在笔法不传、取资无门的同时，篆字结构不合六书、谬误丛生的情况更为明显。清代中期金石、文字学的复兴，从根本上改变了这种状况，从而为篆书书法的发展创造了一个正确和良好的风气基础。钱泳在论述清代篆书的发展时已注意到这种转变和意义：

> 本朝王虚舟吏部颇负篆书之名，既非秦非汉，亦非唐非宋，且既写篆书而不用《说文》，学者讥之。近时钱献之别驾亦通是学，其书本通少温，实可突过吏部……惟孙渊如观察守定旧法，当为善学者……献之之后，若洪稚存编修、万廉山司马、严铁桥孝廉及邓石如、吴山子俱称善手。⑲

钱坫、洪亮吉、孙星衍以及严可均、张惠言等一批学者在当时社会上具有很大的影响和号召力，他们提倡并身体力行地依据《说文解字》书写小篆的做法，作为一条学术和艺术原则，被清代中期以后写篆书者一致接受并遵从，同时也在书法界形成了写篆书者多通文字学的良好风气。

随着对钟鼎彝器及其铭文研究的增加和普遍，金文也被一些书家引入书法创作中。钱坫和张廷济都是较早研究铜器铭文并有专门著述

者，他们所写的篆书也都在不同程度上吸收化用了铜器铭文的意趣韵味。朱为弼更是以专写金文而著称于时。

朱为弼（1771—1840），字右甫，号椒堂，浙江平湖人。嘉庆十年(1805)进士，历官兵部主事、员外郎、给事中、顺天府尹、通政司副使、太常寺卿、宗人府丞、都察院左副都御史、兵部侍郎、漕运总督等职。朱为弼是著名金石学者，有《续纂积古斋钟鼎彝器款识》《伯右甫吉金释》等著作。阮元巡抚浙江时，朱为弼曾入其幕中并作为主要助手协助阮氏纂成《积古斋钟鼎彝器款识》一书。


2－6.13 朱为弼 七言对联 篆书 纸本
123×27 cm(×2) 上海朵云轩藏

也许正是因为在阮元处接触到大量铜器铭文资料，才使朱为弼对金文的研究和书写发生了浓厚的兴趣。虽然在此之前已经有人开始尝试在书写小篆时加入一些金文的结构和笔意，但真正以铜器铭文的文辞和字形作为书写素材，朱为弼堪称是清代第一人。他的金文作品大都是对铜器铭文的整篇移录，字形结构也遵从原作，用笔轻松随意，布局错落参差，具有一股不事雕琢摆布的质朴气息(图2－6.13)。与当时众多写小篆者的工整均匀相比，朱为弼的金文作品显得格外活泼自然，清新别致。

金石学——碑学的普及，使书法家们对古代碑刻资料的发掘利用更为深入和全面，不仅篆、隶书体，行草书体亦受其风气所染。当时一些书家在行草书中已经抛开



2－6.14　张廷济　《清仪阁笔记一则》　行书　纸本　23×32 cm　郑逸梅藏

了帖学的审美标准，开始显露出明显的对"金石韵味"的追求。如张燕昌喜欢写飞白书和张廷济行书中类似铜器铭文一样轻重错落的行款布局（图 2－6.14），便都是这种风气影响下的结果。

---

① （清）永瑢等《四库全书总目》卷八十七《闲者轩帖考》，中华书局，1965 年。
② （清）王士禛《古夫于亭杂录》卷三《慈仁寺摊》。
③ （清）永瑢等《四库全书总目》卷一百一十三《江村销夏录》。
④ 见余绍宋《书画书录解题》卷六《江村书画目》。
⑤ 见余绍宋《书画书录解题》卷一《式古堂朱墨书画记》。
⑥ （清）端方《墨缘汇观序》，见余绍宗《书画书录解题》卷六《墨缘汇观》。
⑦ 余绍宋《书画书录解题》卷六《墨缘汇观》。
⑧ 见（清）谈迁《北游录 · 纪邮下》。
⑨ （清）谈迁《北游录 · 纪邮上》。
⑩ 参见傅申《王铎及清初北方鉴藏家》，《朵云》1991 年第 1 期。
⑪ 参见杨仁恺《国宝沉浮录》第一章。
⑫ 关于《三希堂法帖》的完工时间，一般以为是乾隆十五年（1750），但根据清代内

府档案的记载，当为乾隆十八年(1753)八月前后。见(清)万依《三希堂法帖》序言(北京日报出版社，1984年)。

⑬ 参见王壮弘《帖学举要》所附《历代集帖目》。

⑭ 见(清)万依《三希堂法帖》序言。

⑮ 见(清)钱泳《履园丛话》九《碑帖》。

⑯ (清)梁巘《评书帖》，载《历代书法论文选》。

⑰ (清)吴德旋《初月楼论书随笔》，载同上。

⑱ (清)梁同书《频罗庵论书·复孔谷园论书》，载《明清书法论文选》。

⑲ (清)梁同书《频罗庵论书·答陈莲汀论书》。

⑳ 马宗霍《书林藻鉴》卷十二。

㉑ (清)包世臣《艺舟双楫·记两棒师语》。

㉒ (清)包世臣《艺舟双楫·与吴熙载书》。

㉓ (清)王文治《快雨堂题跋》卷六《张得天、刘石庵合卷》、《刘石庵书卷》。

㉔ (清)郭尚先《芳坚馆题跋》。

㉕ (清)徐珂《清稗类钞·艺术类》。

㉖ (清)包世臣《艺舟双楫·论书十二绝句》。

㉗ (清)杨守敬《学书迩言·评书》。

㉘ (清)康有为《广艺舟双楫》卷六《行草第二十五》。

㉙ (清)吴修《昭代尺牍小传》。

㉚㉛ (清)梁同书《频罗庵论书》。

㉜㊱㊹⑺⑿⑼ (清)钱泳《履园丛话》十一上《书学》。

㉝ (清)王文治《快雨堂题跋》卷六《笪江上论书》。

㉞㉟ 见(清)王文治《快雨堂题跋》卷三《唐人书律藏经》真迹，这是该书中最长的一篇跋文。

㊲ 见《何绍基诗文集》文钞卷十一《跋窦兰泉藏钱南园先生手札册》所引姚鼐《南园诗存序》。

㊳ 见马宗霍《书林藻鉴》卷十二《钱沣》条引郑孝胥语。

㊴ 见(清)徐珂《清稗类钞·艺术类》。

㊵ 参见(清)康有为《广艺舟双楫》卷六《干禄第二十六》。

㊶㊷ (清)陈康祺《郎潜纪闻·二笔》卷十一《殿廷考试专尚楷法之由》。

㊸ 见(清)陈康祺《郎潜纪闻初笔》卷十一《王御史奏殿试不宜专重字体》。

㊺ (清)周星莲《临池管见》，载同⑯。

㊻ 《何绍基诗文集》诗钞卷二十五《题黄莘农中丞前辈检书看剑图》。

㊼ 《何绍基诗文集》文钞卷十二《张婉钏女史肄书图，张仲远嘱题》。

㊽ 见(清)陈康祺《郎潜纪闻二笔》卷十《考试精于书法之举监生员》。

㊾ “扬州八怪”之称，最早见于清末汪鋆所著《扬州画苑录》，随后凌霞《天隐堂集》、李玉棻《欧钵罗室书画过目考》、葛嗣浵《爱日吟庐书画补录》、黄宾虹《古画微》及陈师曾《中国绘画史》等著作都有记述。但诸家所录“八怪”姓名不尽相同，共有十五人之多。本书不拘一家之说，亦不限“八怪”之数，从艺术流派角度着眼，凡十五人中在书法方面有造诣者，均在论述之列。后人对于“扬州八怪”研究甚多，近年来江苏美术出版社出版的《扬州八怪考辨集》、《扬州八怪年谱》(上、下)等书考证详细，资料丰富，本书论述多有参考。

㊿ 此册藏天津市艺术博物馆，刊于《书法丛刊》1993年第1期。

(51) (清)汪士慎《巢林集》卷五《苇村以时大彬所制梅花砂壶见赠，漫赋兹篇，志谢雅贶》，载《扬州八怪诗文集》。

(52) 卞孝萱《扬州八怪之一的高翔》引(清)姚世钰《孱守斋遗稿》卷四，载《扬州八怪考辨集》。

(53) (清)郑燮《郑板桥集》诗钞《绝句二十一首》。

(54) (清)郑燮《行书论书轴》，上海博物馆藏，刊于《书法丛刊》第5辑。

(55) 《郑板桥集》补遗《四子书真迹序》。

(56) 《郑板桥集》补遗《跋临〈兰亭叙〉》。

(57) (清)袁枚《小仓山房诗文集》诗集卷二十七。

(58) 李金新《高凤翰生平考述》引(清)郑燮《自传》，载《扬州八怪考辨集》。

(59) 《郑板桥集》补遗《与江宾谷、江禹九书》。

(60) (清)昭梿《啸亭杂录》卷一《重经学》。

(61) 见(清)昭梿《啸亭杂录》卷十《书贾语》。

(62) (清)王鸣盛《十七史商榷》序。

(63) (清)钱大昕《潜研堂集》卷二十五序三《关中金石记序》。

(64) 见(清)阮元《小沧浪笔谈》卷三。

(65)(66) (清)阮元《南北书派论》，载同⑯。

(67) 《清史稿》卷三百六十四《阮元传》。

(68) “西泠八家”为丁敬、蒋仁、黄易、奚冈、陈豫锺、陈鸿寿、赵之琛、钱松八人，均为杭州人。蒋仁以下七人刻印皆受丁敬影响，风格相近。

(69) (清)阮元《小沧浪笔谈》卷二。

(70) (清)张维屏《松轩随笔》。

(73) (清)李兆洛《养一斋文集》卷十《石如邓君墓志铭》。

(74) (清)包世臣《艺舟双楫·邓石如传》。

(75) 穆孝天、许佳琼编《邓石如研究资料》第四编《吴育完白山人篆书双勾记》，人民

美术出版社，1988 年。

⑯ (清)翁方纲《两汉金石记》。

⑰ 见马宗霍《书林藻鉴》卷十二《伊秉绶》。

⑱ 见(清)蒋宝龄《墨林今话》。

第三章

碑学的完善与发展

在清代书法发展的过程中，道光朝（1821—1850)是承上启下的重要时期。尽管从道光开始内忧外患接踵而来，对内对外战争不断，清朝的国力急剧下降并走向衰落；尽管道光以后学术界风气转向，特别是经过“太平天国”长达十四年（1851—1864）的战争动乱，江南一带作为乾嘉朴学生存基础的主要城市及其经济秩序受到毁灭性打击，从而导致了汉学的退潮和今文经学的崛起；尽管在科举考试中以“馆阁体”书法标准取士的做法愈来愈走向极端，然而在书法艺术领域内，由乾嘉朴学导致的金石学——碑学运动依然显示出欣欣向荣的蓬勃生机。

在书法界，一批乾嘉时期的重要人物或汉学的支持者、追随者都活到了道光中期以后，其中金石学——碑学研究者有阮元、严可均、吴荣光、包世臣等，书法家则有钱泳、张廷济、朱为弼、姚元之等。这些人享年基本上都超过八十岁，作为乾嘉时期

金石学——碑学的后劲，他们具有德高望重、门生众多的有利条件。在其倡导和影响下，碑学主张进一步深入人心，碑派书法创作空前普及和发展，金石学——碑学的研究收藏范围不断扩大，于是形成了咸丰（1851—1861）、同治（1862—1874）以后碑派书法压倒帖学的一统天下之势。

从道光末到光绪前期的短短四五十年间，碑学运动从理论到实践都取得了突破性进展，整个书坛的风气格局，因此而发生了根本性的转变。

第一节

包世臣与碑学理论的完善

阮元在嘉庆年间撰成《南北书派论》和《北碑南帖论》，倡导北朝碑版石刻，很快得到一些书家和学者的响应与赞同。其时，帖学书法由于取径狭窄，辗转仿效，已经暴露出明显的弊病和衰颓之势。而许多学者书家对金石碑刻的搜集研究，则为书法家大大拓宽了眼界和营养来源。邓石如、伊秉绶等人在创作上的成功和轰动更是为碑学理论提供了依据和榜样。如果说，邓石如、伊秉绶等人的成就主要还是体现在篆、隶书体方面的话，那么阮元对北朝书法的高度评价和极力鼓吹，则直接涉及到最为普遍和实用的楷、行书领域，表明碑学理论将从少部分人的尚奇好古之论发展成为书法艺术的基本原则。

钱泳生逢乾隆、嘉庆、道光三朝，一生以访碑、刻帖、著述为事业。他曾入毕沅幕下，与翁方纲、阮元、包世臣等均有密切交往。在书法上他擅长隶书，师法汉碑，同时又以精于刻帖而受到北京王公贵戚的赏识，永瑆的《诒晋斋巾箱帖》《诒晋斋摹古帖》、铁保的《惟清斋帖》、刘墉的《清

爱堂石刻》、英和的《松雪斋法书》及毕沅的《经训堂法书》等都出自他的镌刻。其行书圆润秀媚，纯出于帖。作为出入碑、帖两派的书家，当钱泳读到阮元的《南北书派论》时，立即誉为“确论”。钱氏自己论书也颇受阮元启发，不仅篆、隶，对于楷、行书亦强调：

> 碑榜之书与翰牍之书是两条路，本不相紊也。董思翁云：“余以《黄庭》《乐毅》真书放大为人作榜署书，每悬看辄不佳。”思翁不知碑、帖是两条路，而以翰牍为碑榜者，那得佳乎！古来书碑者，在汉、魏必以隶书，在晋、宋六朝必以真书……总之，长笺短幅，挥洒自如，非行书、草书不足以尽其妙；大书深刻，端庄得体，非隶书、真书不足以擅其长也。①

这种观点已超越帖学范畴，与阮元的主张如出一口。

另一位学者梁章钜（1775—1849）亦对阮元的观点十分赞同，认为是“前人所未发”之论。至其论书，除力辨碑、帖之异外，进而主张：

> 有志学书而年力有馀者，竟当从小篆入手。先觅一旧本《说文》，字字模仿。
>
> 隶书必须溯源汉碑，不可从唐隶入手。
>
> 《说文》字不可以通行，而作行、楷者，则不可不通篆、隶之意。②

不难看出，其观点也是深受碑学影响的。

然而，真正将阮元的碑学主张发扬、完善，并使之深入人心者，还应归功于包世臣的实践和宣传。

包世臣（1775—1855），字慎伯，号倦翁、安吴，安徽泾县人。嘉庆十三年（1808）举人，多次应会试不第，遂以幕僚身份活动于南北各地，曾在广州海关衙门任职，后担任江西新喻知县一年，晚年居南京，以著述为事。包世臣年轻时曾研习兵书战略，在两江总督百龄幕中时曾为水利漕运出谋划策并写成专著《中衢一勺》。据记载，包世臣“少工词章，有经



3－1.1 包世臣 《行书轴》
纸本 207×35.2 cm
小莽苍苍斋藏

济大略，专喜言兵"，又"精悍有口辨，以布衣遨游公卿间。东南大吏每遇兵、荒、河、漕、盐诸巨政，无不屈节咨询，世臣亦慷慨言之"③。太平天国于咸丰三年（1853）攻占并定都南京后，包世臣与汪士铎、梅曾亮一同被洪秀全尊为"三老"，可见其名声之大。他与当时的一批著名学者李兆洛、张琦等人关系密切，李、张二人均与书法家邓石如交谊颇深，张琦之兄张惠言能写篆书即是由邓传授，包世臣与邓石如的相识，大约也缘于此。

包世臣学书从当时习俗应试"馆阁体"入手，再学苏轼及《兰亭序》等刻帖，虽临习甚勤，终未有成。嘉庆七年（1802）在镇江与邓石如相识，对邓氏书法推崇备至，自谓为真知其书者。又感于自己书法"得自简牍，颇伤婉丽"，遂改习欧阳询、颜真卿碑版。嘉庆二十四年（1819）客居济南，得北朝碑版甚多，又攻北碑。此外对孙过庭《书谱》亦临习甚勤，并撰有《〈书谱〉辨误》一篇。包世臣在书法上不仅广泛取法实践，而且能够思考摸索，尤其对执笔、运毫等技术环节最下功夫，甚至达到近乎舍本逐末，走火入魔的地步。也许正因为如此，他的书法创作水平远远比不上他在书法理论上取得的成就和影响。包世臣的书法以行草书见长，其下笔多用侧锋，字形欹斜取势，个人特点十分鲜明（图3－1.1）。从其风格面貌看，行书受苏轼影响较重，草书则得力于《书谱》较多。也许是由于在书写过程中过分追求"逆入平出""万毫齐力"一类的技术要领，

加上行笔迟缓，使其作品显得虚弱和松散，气势不足。

尽管包世臣的书法创作并没有达到一流水准，但他在书学理论上的主张和贡献却影响了清代后期的书法风气。

包世臣论书法首重执笔。他一生游历各处，每遇擅书者则与其探讨执笔方法，他自己的执笔也因此而多次改变。在分析综合各种不同方法的基础上，最后采取了食指高勾“如鹅头昂曲”、中指内勾、大指加食指中指之间相对、小指抵住无名指外拒的双勾执笔法，强调指实掌虚，五指齐力。同时将笔管向左后方稍稍倾斜并指向鼻尖，以取逆势。在运笔时“使笔毫平铺纸上”，以求“四面圆足”，转折处“笔笔断而后起”，在暗中就势转换笔心保持中锋。结字方法则宗邓石如“字画疏处可以走马，密处不使透风，常计白以当黑，奇趣乃出”之论，参以“左右有牝牡相得之致，一字一画之工拙不计”的经验，从而形成一套完整的技法原则，“专求古人逆入平出之势”，并以此授徒，广为宣传④。

包世臣认为，宋代以后书法衰微，其根源在于笔法不传。而“欲见古人面目，断不可舍断碑而求汇帖”，故以王澍“江南足拓不如河北断碑”之语为有见地之论。嘉庆二十四年(1819)客居济南，“得北朝碑版甚多”，遂以历年学书所积累经验与北朝碑版相对照，并撰《历下笔谭》阐发论述。其主旨谓秦、汉金石文字中用笔近于篆而结体近于楷者为隶书，蔡邕变隶而作八分，其势左右分布相背，魏、晋又以八分入隶，遂成楷书之形。从笔法上说，八分为楷书之本，故楷书以寓有篆、分遗意为上。他认为，篆之圆劲满足是因为笔锋直行画中，分书之骏发满足是因为笔毫平铺纸上，而北朝书法直接汉、魏，导源分、篆，因而北碑为楷、行书之本。

包世臣进而分析了北碑的风格渊源，并结合一些北碑名品总结出北碑的主要特点，如“极意波发，力求跌宕”，“茂密雄强”，“书有定法，随字形大小为势”，“画势甚长，雍容宽绰”，“出之自在，故多变态”等等，而最核心的一点是：

北朝人书，落笔峻而结体庄和，行墨涩而取势排宕。万毫齐力故能

峻;五指齐力故能涩。⑤

这其实是包世臣将自己对书法的理解与北朝碑版相结合印证而得出的结论。为了达到这一境界,包世臣提出并大力宣传"铺毫""用逆""中实""气满"等技法原则和审美标准。在创作上,则极力推崇邓石如,谓:

盖中郎立极,梁传其势,锺传其韵,后遂判为二派。至近人邓石如,始合二家以追中郎,未可以时代优劣也。

近人邓石如书,中截无不圆满遒丽。

怀宁篆、隶、分已臻绝诣,真书虽不入晋,其平实中变化要自不可及。⑥

其作《国朝书品》,更以邓石如一人篆、隶、分、楷四体书独占"神品"及"妙品上"两个最高档次。除了二人师生传授的感情因素外,最主要是由于邓石如的实践和成功与包氏自己的主张正相一致。

阮元作《南北书派论》和《北碑南帖论》,强调北派书风存在的事实和合理性,同时号召重视北碑,以扭转因帖学积弊而造成的书风靡弱衰颓的局面。包世臣则通过自己的实践经验和对北碑的考察,详细论证了北朝书法的渊源来历,列举了一系列北碑名品,从中总结归纳出北朝碑刻的技法规律和风格特点。他所提出的"五指齐力""笔毫平铺""用逆用曲""中实气满"等原则,不仅响应和发挥了阮元对北碑的提倡,同时在创作技法和审美标准上突破了帖学的法则,使碑学主张进一步具体化和丰满起来,成为一个完整的理论体系。而对邓石如的标举和宣传,更使这一体系具有了实实在在的榜样和说服力。

凭借自己的广泛交游和擅书之名,包世臣以取法北碑为核心的碑学理论不断扩大影响,被越来越多的习书者所接受。包世臣弟子众多,据比他年轻二十四岁的何绍基记载,包世臣"书名甚重于江南,从学者相矜以包派"⑦。据包氏自称,他的《述书》《历下笔谭》等文章写成后,朋友、

学生纷纷传抄学习，包氏又在回答弟子请教时反复讲解发挥。后将这些文章、信札集为《安吴论书》，收入《艺舟双楫》，流布甚广，影响巨大。至此，碑学理论已完全确立。

姚配中（1792—1844），字仲虞，安徽旌德人。长于经学，又嗜书法，从学于包世臣。自谓学书得法于邓石如和包世臣，并称二人"皆溯原揣本者也"。至其论书，则推包世臣之论为"换骨金丹，服半剂便成地仙者"。姚配中最服膺包氏论书诗中"转换心如旋，骏发势每颇。摄水墨珍溢，开锋毫不裹"等句对笔法执使转用要诀的概括，并意犹未尽，特撰《书学拾遗》一篇，发挥包世臣的理论。他首先用训诂方法引经据典，将古人对执笔、用笔的描述及"永字八法"逐字考证，得出结论说：用笔之法"虽其变无方，有如张怀瓘所云智则无涯，法固不定者，然要不外按提、平颇、绞转、翻转之用交易其间"⑧。进而再结合古代书家书论，详细解释和阐发"绞转、翻转"的各自技巧和功用。此外，姚配中还有感于前人所述笔法，都是根据席地坐书的特点而言，至长幅大字需站立而书者，则其法与坐书不同。故以隋僧智果所撰《心成颂》为立书之法，著《立书法说》，对站立书写时的身体姿式及腰、腹、足、臂各部分的重心、用力进行了探讨。此说深得包世臣赞许，并将其与自己所记武师说拳棒之语相对照，作为自己所说"棒师说武事，乃深合书道"的佐证。

姚配中是包世臣学生中论书最有见地者，其著作中有关"绞转、翻转"及站立书写之法的阐发，丰富了包世臣的碑学理论，成为后来碑派书法技法中的重要概念。包氏自题《执笔图》诗有"全身精力到毫端，定气先将两足安"句，当是受姚氏启发而得来。

道光、咸丰、同治时期，杰出的书法家何绍基既是碑派书法的主将，同时在碑学理论方面也很有建树。何绍基是阮元的学生，与包世臣亦有往来，其书学主张是典型的碑学观点。

何绍基承阮元遗绪，论书力主南、北分派及北碑南帖之说。针对当时一些人出于维护二王正统地位的需要而反对南、北分派的观点，他坚持：

书家有南、北两派,如说经有西、东京,论学有洛、蜀党,谈禅有南、北宗,非可强合也。右军南派之宗,然而《曹娥》《黄庭》则力足以兼北派,但绝无碑版矩迹,抑亦望中原而却步耳。⑨

同时进一步根据南、北两派在功用和风格上的不同重新梳理和解释由魏晋到唐代的书法发展线索,继续扩充阮元的观点:

唐初四家,永兴专祖山阴,褚、薛纯乎北派,欧阳信本从分书入手,以北派而兼南派,乃一代之右军。⑩

由于阮元总结出北派之衰落不显,是肇始于唐太宗李世民对王羲之的推崇至极,欲提倡北碑,势必先要否定南派。故何绍基对南派传人,尤其是对唐太宗身边的"山阴真传"虞世南微词颇多:

永兴书攲侧取势,宋以后楷法之失,实作俑于永兴……若论正法眼藏,岂惟不能并轨欧、颜,即褚、薛亦尚胜之。⑪

右军书派,自大令已失真传……永兴书出智师,而侧笔取妍,遂开宋、元以后习气,实书道一大关键,深可慨叹。⑫

盖因自翁方纲、李宗瀚(1770—1832)极力推崇虞世南的《孔子庙堂碑》以后,此碑名声大增,学之者甚众,以此何氏对虞世南的贬斥,在当时更带有明显的尊碑抑帖的现实意义。而对于宋代以后泛滥流行的摹刻汇帖之风,何绍基更是深恶痛绝。他认为,唐以前碑版石刻皆发源于篆、隶,体势庄重,书手刻手各据所长,故能变化百出而规矩不移。至于汇帖,则集古今不同时代、不同作者的作品于一帖,勾摹镌刻亦出于一手,无法忠实反映原作各自不同的风格特点,进而相信:"天下未有不善书而能刻古人书者,亦未有能一家书而能刻百家书者。"最后得出的结论是:

共炉而冶，五金莫别。宋人书格之坏，由《阁帖》坏之。类书盛于唐而经旨歧，类帖起于五代、宋而书律堕，门户师承扫地尽矣。古法既湮，新态自作，八法之衰，有由然也。⑬

应当说，何绍基是继阮元之后在坚持走碑学道路，同时对帖学传统进行全面批判和否定的最激烈的书家之一。当其时，清代帖学书法的高峰刚刚过去，书坛上正缺少能够统领风气潮流的大书家。何绍基恰在此时应运而生，乘帖学盛极而衰之际，挟碑学方兴未艾之势，鼓吹倡导，身体力行，在碑学取代帖学成为主导潮流的转换过程中，与包世臣前后相接，共同发挥了领导风气潮流的重要作用。尽管何绍基对包世臣在创作上的水平评价不高，但二人在宣传学习北朝碑刻，引篆、隶遗意入楷书，以及追求古拙生涩的审美趣味方面，在当时则是同属碑学一派，而且是最有影响的两位代表人物。

刘熙载（1813—1881），字伯简，号融斋、寤崖子，江苏兴化人。道光二十四年（1844）进士，官至广东学政，晚年主讲上海龙门书院。刘熙载一生研治经学，精于声韵和算术，旁及诗文词曲及书法，著有《艺概》一书，其中《书概》部分专讲书法，对历代书法源流演变及笔法特点进行了概括和议论。

刘熙载的书论以持论公允，分析全面为主要特点，虽然从其著作中可以明显感觉到，他力图在碑、帖两大派系中间采取一种不偏不倚、公平兼顾的方法，但在涉及碑学和南、北宗问题的部分时，所使用的则是地道的碑学主张和书法史观。从这一点来看，刘熙载与清代中期以前论书而兼顾碑帖者多以碑辅帖、以帖括碑的做法已经有了观念上的差异。如他对阮元以索靖为北派主将而欧阳询、褚遂良为其后劲的观点，包世臣以《孙夫人碑》和《吕望表》为晋隶之最并分比梁鹄、锺繇的观点均表示赞同。刘熙载还从史籍考得北朝书家崔悦、卢谌之书“皆尽其妙，世不替业”，其家风不下于南朝二王父子的史实，并重申因唐、宋两太宗

先后“表彰右军”“摹《阁帖》”，才使南宗显耀而北派蒙蔽的转变。至谓“北碑固长短互见，不容相掩，然所长已不可胜学”及“颜鲁公书，自魏、晋及唐初诸家皆归檃括。东坡诗有‘颜公变化出新意’之句，其实变法得古意也”，则堪称发挥碑学，慧眼独具的妙论。但同时又说“南书固自有高古严重者，如陶贞白之流便是，而右军雄强无论矣”，“向使南朝无禁，安知碑迹之盛不驾北而上之耶”，“北书以骨胜，南书以韵胜，然北自有北之韵，南自有南之骨也”，正体现了刘熙载欲中庸持平的态度⑭。刘熙载对笔法的论述，则是建立在碑派书法古拙生涩的审美原则基础之上的。他强调：

> 起笔欲斗峻，住笔欲峭拔，行笔欲充实，转笔则兼乎起、住、行者也。
>
> 逆入、涩行、紧收，是行笔要法。如作一横画，往往末大于本，中减于两头，其病坐不知此耳。竖、撇、捺亦然。
>
> 要笔锋无处不到，须是用逆字诀。勒则锋右管左，努则锋下管上，皆是也。
>
> 字有果敢之力，骨也；有含忍之力，筋也。用骨得骨，故取指实；用筋得筋，故取腕悬。⑮

当道、咸以降，碑学主张和碑派书法都取得较大进展，不仅用南、北分派的观点来解释书法史的源流变迁已为大多数人所接受，碑派书法的技法体系也渐趋全面和完善，碑派书法代表的审美追求和形式标准已成为品评书法的一般原则。因而像刘熙载这样在碑、帖两种理论之间相对比较超脱和中庸的论书者，在谈到技法和品评标准时，也基本上采取了碑学的立场。其书论中对“逆、涩、峭拔、充实、骨气”及“指实、腕悬”等概念原则的阐发和提倡，与包世臣、何绍基等人一脉相承，完全是碑派书家的口吻。尤其值得注意的是，刘熙载更进一步明确提出：

> 书要有金石气、有书卷气，有天风海涛、高山深林之气。⑯

将“金石气”作为书法境界标举出来，与帖学追求的“书卷气”并列，也从一个侧面反映出碑学影响迅速扩大，已成取代帖学之势的情况。

碑学理论的发展，还体现在碑派书法的技法和审美原则除了作为书家的艺术目标外，同时已浸透到书法启蒙教育的方法中。

与刘熙载同时的金石学家和书法家陈介祺（1813—1884）在书法上也是碑学理论的实践和宣传者。他在为课孙学书而作的《习字诀》中，所灌输和要求的，都是典型的碑学理论和碑派技巧。如：

> 锺、王帖，南宗；六朝碑，北宗。学者当师北宗，以碑为主，法真力足，则神理自高。先求风姿，俗软入骨，未易湔洗矣。
>
> 取法乎上。钟鼎篆隶，皆可为吾师。六朝佳书，取其有篆、隶笔法耳，非取貌奇，以怪样欺世。求楷之笔，其法莫多于隶。
>
> 有法则两头吃劲，中间仍不省力，方是真有法。中间松，仍是下笔力不足。⑰

同时对工具材料亦有要求：

> 硬笔不如羊毫，品格分矣。
>
> 小笔写大不如大笔写小，能用大笔为要。能用浓墨，方有力量。⑱

无独有偶，金石拓本收藏家魏锡曾教人习字用的也是这一套理论和要求。他在反复强调“提肘回腕，羊毫浓墨”之后，又进一步解释：“提肘回腕，以树其体；羊毫浓墨，以振其力。使起笔不得不逆，逆笔为作书要诀，当自童蒙基始。住笔不能不到，起讫重顿，中截空怯，乃作书通弊。”⑲于是，由包世臣提出的“用逆”“中实”等技法原则，至此又增加了“羊毫浓墨”的工具条件，使碑派书法的审美目标变得更加具体和易于把握。

碑学理论伴随着清初金石学的复兴而酝酿萌芽，在清代中期朴学

的刺激下进入发展壮大阶段，最终在嘉、道之际从金石学中脱离出来，走向成熟。作为碑学孕育产生的母体，金石学是在搜集著录金石碑版的基础上，对古代金石遗物的名义、形式、制度、沿革及所刻文字图像进行研究解释，从而为考证经史提供依据。碑学则专门从书法的角度研究金石碑版材料，考索书体文字的源流演进，风格技法的兴衰变迁，辨析拓本的先后优劣，评骘书家作品的水平高下和流派师承等等。嘉庆以前，碑学依附于金石学之中，研究金石者皆重在经史考订和文章义理，书法鉴赏只是附庸，即使是书法家谈金石亦大多如此。道光以后，碑学成熟，论书者搜集考证金石碑版，则专门研究其书法特点和艺术价值，与一般金石学家有别，遂能自立门户。

至此，碑学理论已经在阐释书法源流、扭转审美风气、开拓取法途径、总结经验技法及选择工具材料等各方面取得突破和进展，形成一个完整而统一的书法艺术流派体系。

第二节

何绍基与碑派书法的发展

进入道光时期，随着碑学理论的逐步完善和影响迅速扩大，碑派书法创作也发展到一个繁荣的阶段。一方面，嘉庆时期一些倾向于碑派的书家在进入道光年间后，依然在社会上具有很大的影响。如钱泳、张廷济、姚元之等人皆以擅长隶书享誉书坛，他们的主张和实践使乾嘉之际取法金石碑刻、重视篆隶书体的风气不致中断，一直延续下来。另一方面，邓石如、伊秉绶等嘉庆时期碑派书法代表人物的名誉和影响日益扩大，其学生和后代多已成为高官显宦或学术界、艺术界的知名人物，通过他们的推崇和宣传，取法碑版石刻的观念逐渐普

及和深入人心。

在这一碑学迅速发展漫延的过程中，涌现出以何绍基、杨沂孙、杨岘、张裕钊、赵之谦等人为代表的一批出入金石碑版，具有独特风格的碑派书法大家。他们的实践遍及篆、隶、楷、行各个书体领域，推动着清代的书法进入到一个崭新的历史阶段。

赵之琛（1781—1860），字次闲，号献父，钱塘（今浙江杭州）人。精篆刻，为"西泠八家"之一，善绘画，长于山水，又酷嗜金石文字，曾为阮元摹刻钟鼎款识。

赵之琛在书法上擅长篆、隶。其篆书不取当时流行的小篆结构，而是同朱为弼一样专写当时很少有人问津的钟鼎铭文，这大概是由于他们都曾为收藏丰富的阮元工作，有机会接触到大量铜器实物，因而对金文比较熟悉的缘故。赵之琛的金文点画厚重坚实，并在其中掺入了一些隶书笔意，结体则大小参差，正欹错落，颇得铜器铭文活泼自然的意趣。其隶书取法汉碑端庄严谨一路风格，用笔方严峻峭，轻重有别，结体稳健匀称，顾盼有致。赵之琛虽以篆刻知名，而其篆、隶书法亦能学古而化，自成面目，实为道、咸时期不可忽视的高手。

吴熙载（1799—1870），原名廷飏，字熙载，后因避穆宗载淳讳，更字让之，又作攘之，号晚学居士，江苏仪征人。他长期寓居扬州，卖书画刻印为生，晚年落魄穷困，栖身寺庙借僧房鬻书，潦倒而终。吴熙载是包世臣的入室弟子，得包氏指教甚细，故其行草学包世臣能乱真。此外，其篆、隶书体及篆刻则师法邓石如。特别是篆刻，不仅自成面目，而且能将邓石如的风格发扬光大，形成一派势力，后来刻印学邓者，多取法于吴。

吴熙载的书法以篆书和隶书最为知名，且均取法于邓石如。其篆书点画舒展飘逸，结体瘦长疏朗，行笔稳健流畅，虽然在笔画的坚实沉厚及力度上还比不上邓石如，但其活泼与灵动之势则一改乾、嘉诸人拘谨整齐的面目，颇具妩媚秀雅之趣（图 3－2.1），在清代后期篆书领域内享有很高声誉。吴熙载的隶书从点画形态到字形体势都谨守邓氏之法，如同他全学包世臣的行草书一样，使人感到功力有余而灵气不足。



3－2.1　吴熙载　七言对联　篆书

何绍基（1799—1873），字子贞，号东洲、蝯叟，道州（今湖南道县）人。道光十六年（1836）进士，授编修，历任国史馆协修、总纂、提调，典试福建、贵州、广东乡试。咸丰二年（1852）任四川学政，入川后整饬学校，提倡风雅，三年后因条陈时事触怒文宗奕䜣而被革职。此后即游历各地，先应山东巡抚崇恩之邀主讲于济南泺源书院，后回长沙任城南书院山长。晚年居苏州，并曾受曾国藩和丁日昌延请，赴扬州书局主持校刊《十三经注疏》。

何绍基生长在一个书香门第，其父何凌汉（1772—1840）官至户部尚书，工于诗文书画。何绍基自幼随父移居北京，亲承传授。二十四岁时因其父任山东学政而随侍于济南数年，开始搜集金石碑刻拓片，并结识了一批当地的金石书法爱好者，谈碑论画，相处甚谐。三十三岁随父赴浙江学政任，留浙数年，曾登宁波范氏天一阁获观其所藏碑帖拓本，过焦山冒雪手拓《瘗鹤铭》，在杭州结识金石僧达受（1791—1858），过苏州与林则徐畅论书法，眼界大开，交游渐广。三十七岁回长沙参加乡试期间，湖南巡抚、著名收藏家吴荣光（1773—1843）将其邀入署中留居七天，尽观吴氏所藏书画碑帖，并为之题跋数十件。中进士后选入庶常馆，阮元为教习之一。在北京为官时，与学者张穆（1805—1849）等过从最密，曾与张穆等人集资为顾炎武建祠于北京，并拜祭阎若璩生日。何绍基于经学、小学用功最

深，据记载，他曾手批王筠《说文释例》，撰有《说文段注驳正》《说文声订》等著作。同时，他又是一位金石学家，其诗文集中保留了很多金石碑版题跋，或考证文字，或阐论书法，治学严谨而有创见。

何绍基的父亲何凌汉书法出入欧、颜，名重一时，故何绍基学书最初也是由颜入手。除颜体楷书外，他对《争座位帖》用功尤深，反复临摹，得益甚多，其早年风格全出于此帖，自称会试时“廷对策亦以颜法书之，为长文襄、阮文达两师相及程春海侍郎师所激赏”。年轻时随父宦游及屡次回湖南参加科举考试，二十年间往返南北，所经之处，无不以访古拓碑为事，芒鞋箬笠，云卧雨餐，而乐此不疲。同时结识了张琦、包世臣等提倡北碑的学者书家，得其以“方劲直下”为教导⑳，遂转而喜好北碑，尤其推崇邓石如。尝谓：

> 余廿岁时始读《说文》，写篆字。侍游山左，厌饫北碑，穷日夜之力，悬臂临摹，要使腰股之力，悉到指尖，务得生气。每著书作数字，气力为之疲苶，自谓得不传之秘。后见邓石如先生篆、分及刻印，惊为先得我心。恨不及与先生相见，而先生书中古劲横逸，前无古人之意，则自谓知之最真。㉑

何绍基学北碑亦主张引篆、隶意趣入楷书，有诗句云：“肄书搜尽北朝碑，楷法原从隶法遗。”㉒因而十分佩服邓石如作书“柔毫劲腕，纯用笔心，不使攲斜，备尽转折”，能“于准平绳直中自出神力”㉓。其评价学北碑者则以用笔“斗起直落”，点画“横平竖直”为标准。所谓“斗起直落”，即是“直入平出”，不加“藏头护尾”之类的修饰动作，取其古劲遒厚之致。“横平竖直”更是摒去帖学技法中点画两头顿挫、中截虚弱、字形左低右高、攲斜取势的习惯，强调点画自始至终的坚实厚重、气力饱满与字形的方整浑朴。

道光五年（1825）春天，何绍基在济南买到一本北魏《张黑女墓志》，推崇异常，视为至宝，遂潜心临习，终身不辍。为了能够达到遒厚生涩并

“由北朝求篆、分入真楷之绪”的目的，他还创造了一种奇特的执笔方法：在采用“拨灯法”，坚守指实、掌虚、悬肘等要诀的基础上，又加入“回腕”一项。悟自“书律本与射理同，贵在悬臂能圆空”㉔之意，执笔作书时右臂如射箭者扣弦之状，回腕向胸前，形如猿臂，故号“蝯叟”。何绍基在五十九岁时自己曾回忆这段经历说：

> 余既性嗜北碑，故模仿甚勤，而购藏亦富。化篆、分入楷，遂尔无种不妙，无妙不臻。然遒厚精古，未有可比肩《黑女》者。每一临写，必回腕高悬，通身力到，方能成字。约不及半，汗浃衣襦矣。㉕

使用这样一种违反人体生理机能的用笔方式，写起字来艰苦劳累，汗流浃背也是无法避免的。但何绍基依靠坚韧刻苦的毅力，在熬过了最初的不适应阶段以后坚持下来，熟而生巧，竟也闯出一条生路，达到了理想的效果，并形成了自己独特的艺术风格。

何绍基的楷书最初植根于颜真卿，中年接受碑学思想后，尊唐初欧、褚为北派传人，于欧阳通的《道因法师碑》评价尤高，临习亦勤，遂将欧阳通与颜真卿两家融会贯通。与此同时，对《张黑女墓志》刻骨铭心，矜为枕中之秘。其楷书渊源，大致不出上述范围，但不论临摹何碑，均不拘于形似。这是由于何绍基笃信其师阮元之论，以楷书能具篆、分之势为极则，故不论临颜、临欧、临北碑抑或自运，未写之前，胸中已存篆、隶之想，既已下笔，时时刻刻以腕下有篆、隶笔意为期。如此则所学范本的价值与意义更多的是作为一种审美取向上的引导标志，而不在于点画字形的相似与否。可以说，何绍基对碑派书法的贡献正在于：他极力用篆、隶的笔意去写楷书，而不是简单地用楷书笔法写字。

何绍基在各体书法中以行书（包括行草）成就最高，也最为时人和后人称道。其行书以颜真卿的《争座位帖》为根基，反复临习，精熟于胸，四十岁以前即已能得神似。以后随着对北碑一派风格技法的体会和把握渐深，遂将自己在楷书方面的用笔特点引入行书，一变颜真卿行书的点

画圆浑、气韵内敛为笔势开张，筋骨纵肆。其最主要的特点是，下笔坚实遒厚，力重势沉，而以浓墨涩行为要。结字正欹开合互用，体态自然疏放，而重心常常下坠，撇、捺多向左右舒展，富有浓厚的隶书意态(图 3－2.2)。在工具材料上，何绍基擅用羊毫浓墨和生宣纸。他充分利用长锋羊毫蓄墨较多的特点，饱蘸之后一气连写数字，最初的浓重点画和涨墨效果与笔干墨尽时的枯毫飞白往往形成强烈的对比效果。这使得其作品在笔势的轻重缓急和墨色的干湿浓淡上具有丰富的节奏变化，奇趣横出，因而杨守敬评其行草“如天花乱坠，不可捉摹”[26]。



3－2.2 何绍基 《诗话四条屏》 行书 纸本 128×58 cm(×4)

何绍基的行书，

除了同楷书一样追求篆、隶笔势之外,其独特的执笔方法在书写过程中对其独特风格的形成起到了重要作用。何绍基"回腕高悬"的执笔方法是违反人体自然习惯的,用这种姿势写字,整个手臂一直处在运动与僵硬的互相对抗之中。这种自身形成的对抗消解了手臂在运动中的大部分力量,使其难以舒展自如,因而所写出的笔画就造成"生拙迟涩"的效果,而这种效果正是何绍基所期待和努力要达到的。为了达到横平竖直的标准,何绍基主张中锋用笔,直起直落,纯用笔心而不使欹斜,所以他不会像包世臣提倡的通过倾斜笔管来"铺毫用逆",因为那样会"扁笔侧锋,满纸俱是"。但是碑学理论的观点和引篆、隶入楷、行的主张又要求点画必须具有生拙迟涩的金石意味,于是他只好求助于自己为自己制造阻力障碍。何绍基最初使用这样的执笔法也许是出于探索古人笔法时的走火入魔之举,但最后终于获得成功,不能不说是其坚韧毅力和过人的自信心所支撑的结果。

咸丰五年(1855),五十七岁的何绍基被革去四川学政之职,第二年来到济南泺源书院讲学。从这时起,他又将大部分精力转移到了篆、隶两种书体上。

作为精研《说文解字》和金石碑版的学者,何绍基年轻时自然对小篆下过功夫。此时以其自创的用笔方法来写篆书,不计字形工拙妍丑,但求笔画苍劲凝重,则别有情趣。何绍基对金文亦有研究,撰有铜器铭文考证题跋多篇。他晚年经常临摹书写金文,行笔古朴拙厚,字形错落参差,正如杨守敬所指出的:"纯以神行,不以分布为工。"[27]虽然没有取得显著的成就,却体现了其"溯源篆、分"的追求和努力。

相比之下,何绍基在隶书方面的实践则更具有深度和系统性。隶书是何绍基晚年才涉猎的书体,但他凭借着深厚的功力和鉴赏水平,选取汉隶中《张迁碑》《衡方碑》《乙瑛碑》《礼器碑》及《石门颂》等有代表性的名品,反复临摹,挹其精髓。他将数十年学书经验贯注其中,临写汉碑重其风神韵致,在把握住用笔的凝重苍厚和字形的方整端庄以后,则全以己意为之,运笔加入顿挫战抖动作,用墨选择浓湿丰腴特点,放笔

直书，大气雍容(图3－2.3)。所临汉碑既能不失其精神而又能自成面目，充分体现了其在书法上的融会贯通本领，继邓石如、伊秉绶之后，又为清代碑派书家取法汉隶开辟了一种崭新气象。



3－2.3　何绍基　《临汉碑轴》　隶书
湖南省博物馆藏

在清代碑派书法的发展过程中，何绍基是一位非常重要的人物。他将邓石如、伊秉绶等人取法秦汉六朝碑版的传统进一步发扬，与阮元、包世臣等人的理论结合起来，集于一身，并在创作技法上取得了突破性成功和具体完整的经验。作为一位在理论和实践上都坚持碑学观点的书法家，他在取法北碑、变革楷书和行草书笔法方面的成就，标志着碑派书法的审美原则在各种书体领域的全面落实，对晚清书风产生了深远的影响，被称作是“开光、宣以来书派”的一代宗主。

莫友芝(1811—1871)，字子偲，号郘亭、眲叟，贵州独山人。道光十一年(1831)中举后，屡次赴京应会试均落榜，后来虽有机会做知县，但他已绝意仕途，遂潜心读书，致力学术。先入胡林翼幕中，同治三年(1864)随曾国藩来到刚刚从太平军手中收复的南京。曾国藩在收复南京后，大力恢复文化事业，将其在安庆设立的书局迁到南京，改名“金陵书局”，刊印经史典籍和学者的著述，深受欢迎。莫友芝在安庆时即是筹建书局的主要参与者，来到南京后继续参与书局工作。与此同时，他受曾氏委托，设法挽救和整理原藏在扬州、镇江和杭州，后在太平军起义战乱中失散被毁



3-2.4 莫友芝 《道德经轴》 篆书 纸本 134.8×48 cm 小莽苍苍斋藏

的三部《四库全书》抄本。为此他走遍东南各地，见到许多藏书家及珍、善本图书，并著有几部目录学著作。除目录学外,莫友芝对《说文解字》、音韵训诂及金石学也都有研究和著述。

莫友芝以书法著称于时，他受碑学思想影响,不论作楷、篆、隶书,下笔都坚实沉厚，斩钉截铁，结字以大气宽博、生拙古朴为特点，毫无巧饰姿媚，继承了邓石如一派的追求和法则。莫友芝的篆书在当时最负盛名，其笔力之劲健，体势之开阔，独树一帜，别开生面，曾经被后人誉为是学邓石如一派中成就最高的一位(图 3-2.4)，后人评论他的书法“古拙有金石气，不以姿致取容，虽器宇稍隘,固狷者之美也”[28]。

杨沂孙(1812—1881),字子与,号咏春、濠叟，江苏常熟人。道光二十三年(1843)举人,官至安徽凤阳知府。杨沂孙少年时从学于阳湖（今江苏武进）李兆洛,除研治诸子之学外,又喜欢作篆书。当时“阳湖派”的文人书家如李兆洛、张惠言、张琦、吴育等都与邓石如交好,在书法上极力推崇邓石如。杨沂孙受这些人熏陶教诲,很早就对邓氏书法倾心有加。据其在《跋邓山民楹帖》中自述：道光二十六年（1846)，邓石如之子邓守之曾到常熟，杨沂孙见到其所携邓石如书迹,遂“识篆、隶之门径”,并致力收集邓氏书迹,“及官新安得山民书近八十轴,四体俱备”。杨沂孙的这批藏品虽然不久后在太平军战乱中失去,“而其书之精神体态,常在心目”[29]。可见,杨沂

孙的书法风格是在深入学习和研究邓石如的基础上形成的。

杨沂孙在书法方面的努力主要体现在篆、隶两种书体上，尤其是篆书，广取博收，别开生面，在清代篆书领域取得了引人注目的成就。杨沂孙习篆虽是问津于邓石如，但主要是在用笔的饱满和坚实上承袭了邓氏的技法特点。至于在文字结构和形态上，则跳出以前书家均遵循《说文解字》和秦代小篆规则的做法，对《石鼓文》下了很大功夫，又汲取两周铜器铭文的结字特点。他写篆书，将字形由瘦长变为方整，点画则参差错落，呈左低右高之势，从而形成了自己独有的面貌(图 3－2.5)。这种将小篆字形拓方的趋势，在何绍基、陈潮（1801—1835）和莫友芝等人的作品中即已开始显现出来，而杨沂孙则将这种变化进一步完成和固



3－2.5 杨沂孙 《陶渊明〈饮酒〉四条屏》 篆书 纸本 170×42 cm(×4)

定下来，并作为个人风格的一个主要特征。在他以后，写篆书者多舍长就方，体势变化也渐趋丰富，这不能不说是杨沂孙开领风气的结果。

同、光时期，邓石如的篆书风格十分流行。继吴熙载之后，擅写篆书者多由此入手，再求脱变化。在这方面，除成就较高的杨沂孙外，胡澍和徐三庚也都非常引人注目。

胡澍（1825—1872），字荄甫，一字甘伯，号石生，安徽绩溪人，咸丰九年（1859）举人，官至户部郎中。他精于音韵训诂之学，喜好金石，与同时赵之谦交谊最契，经常探讨切磋。胡澍长于篆、隶书法，均取径于邓石如。又在篆书中引入隶法，起笔顿锋而下，折笔而行，婀娜飘逸，收笔处先按后提，圆润中见锋芒。其柔美流动的特点深受赵之谦的推崇，对赵氏影响明显。

徐三庚（1826—1890），字辛谷，号井罍、袖海、金罍山人等，浙江上虞人。他精篆刻，擅书法，篆书尤有特色。其篆书笔画采取三国时期孙吴《天发神谶碑》的形态，横画纵向落笔，竖画横向落笔，点画中部提笔，收尾出锋，线条粗细变化明显，妙用“钉头鼠尾”。在结体上方圆互用，疏密分明，凡遇有平行笔画时则极力靠拢合并，与其他部分的疏朗平均形成强烈对比（图 3-2.6）。徐三庚的篆书务求自出新貌，避免与他人相似，充分反映了当时写篆书者众多，且都在追求个人面目上煞费苦心、争奇斗巧的激烈程度。在这种氛围和指导思想下，其篆书在个人风格明显突出的同时，



3-2.6 徐三庚 《节录〈汉书〉册》（部分） 篆书 纸本 每页 31×19 cm 上海朵云轩藏

也难免坠入造作摆布的不自然习气之中。

在篆书全面发展的同时，隶书创作也取得了普遍的提高和突破，追求个人风格的努力越来越明显，对汉碑风格技法的选择和发挥呈现出自取所好和结合自己习惯强化夸张的趋势，遂使汉隶这一古老的书体形式生发出新鲜的活力。

杨岘(1819—1896)，字见山，又字季仇，号庸斋、藐翁、迟鸿轩主等，归安(今浙江湖州)人。咸丰五年(1855)举人，应会试不中，遂以幕僚身份辗转各地，曾入曾国藩、李瀚章幕中，参佐军务。五十岁以后负责海道漕运事务，官至盐运使，其间曾知常州府数月，六十五岁知松江府时，因得罪上僚被劾罢官。此后即寓居苏州，读书著述，以卖字为生。



3－2.7　杨岘　七言对联　隶书　纸本
142.5×32 cm(×2)　故宫博物院藏

杨岘在书法上专攻隶书。由于他取法广泛，临习勤奋，因而下笔极其熟练，个人风格也非常明显。其点画用笔劲健，波挑尖锐，通过迅速的运笔和熟练的提按动作形成一种犀利峭拔的面目。在字形结构上，则一反前人学汉碑均取其方整严密的习惯，师法《石门颂》，专以聚散离合、舒展开张为能事。杨岘写隶书，尊崇碑派法则，下笔果断坚实，再以顿挫求迟涩之趣。对字形尽量采取上部紧密、下部疏朗的处理方法，在稳健的前提下，强调疏密、纵敛对比，尤其是撇、捺及长竖等笔画，左、

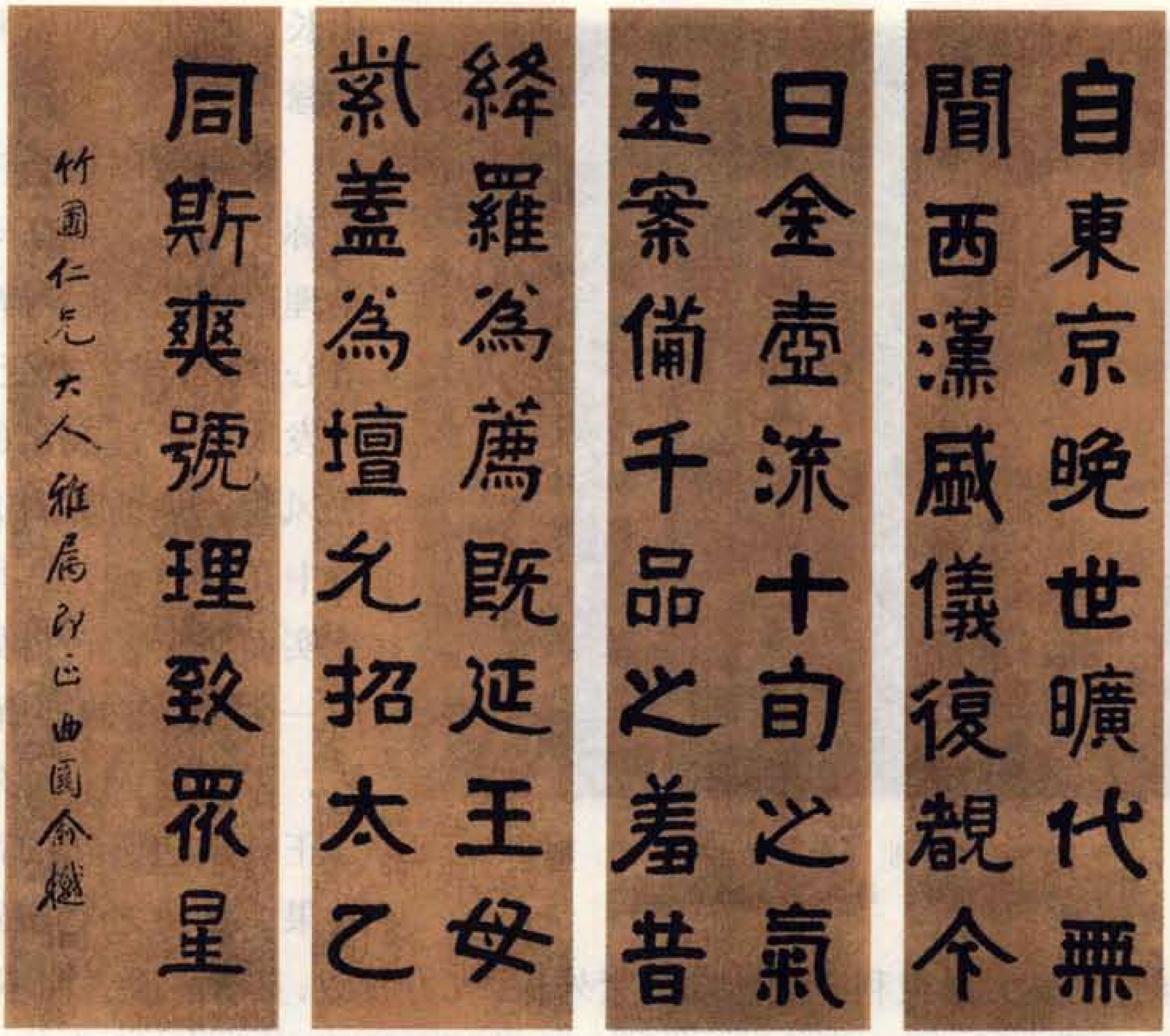
右伸展，波挑飞扬，将汉碑的雍容端庄转变成一种活泼飘动、神采焕发的形象（图 3－2.7），因而被人称为是用草法写隶书。他的行书亦点画沉着，体势奇宕，字形或瘦长、或方扁、或紧结、或离散，变化多端而力避平淡，其豪纵不羁与骏逸飞动，一同于隶。

杨岘晚年居家后，以卖字为生，在苏州、上海一带书名大盛，登门求字者应接不暇。故其作品流传甚多，其隶书风格对晚清书坛影响很大，甚至远及日本。

俞樾（1821—1907），字荫甫，号曲园居士，浙江德清人。道光三十年（1850）进士，授编修。咸丰五年（1855）出任河南学政，两年后被劾罢职，随即辞官退居苏州。太平军进攻苏州后，他举家迁徙，辗转流寓德清、上虞、上海、天津、北京等地。太平军失败后，俞樾回到苏州，应李鸿章之邀出任紫阳书院山长，同治六年（1867）又转赴杭州"诂经精舍"，在此讲学达三十年之久。俞樾深受其座主曾国藩的器重，一生从事学术，长于诸子和经籍研究，训诂主汉，义理宗宋，学生众多，著术宏富，是清末著名的经学大师。

作为学者与诗人，俞樾亦善书法，尤喜作隶书，功力深厚，格调高古。他自称与乾隆间学者江声有相同习惯，"寻常书札，率以隶体书之"。其名刺亦以隶书书之，不同寻常用楷书者[30]。俞樾的隶书以《张迁碑》的风格为基础，用笔沉厚古拙，字形方整茂密（图 3－2.8）。咸丰二年（1852），浙江余姚客星山出土了一块汉碑《三老讳字忌日记》，俞樾随即得到拓本并进行了考释。此碑点画浑朴含蓄，波磔不显，字形方正从容，带有浓厚的篆书遗意。以其与俞樾的隶书相比较，则可发现二者在很大程度上具有相似的特点。显而易见，俞樾从《三老讳字忌日记》得到了较多的启发和受益。俞樾的隶书风格属古拙含蓄一路，与同时代何绍基的豪迈奇崛和杨岘的峭拔劲利均有所不同，而流露出饱学大儒所特有的淳厚修养与宁静气质。

当时，文人学者擅写篆、隶书体已成为普遍现象，特别是一些篆刻名手，更是酷好金石文字，并在篆、隶书法方面扬其所长，各逞其能。如

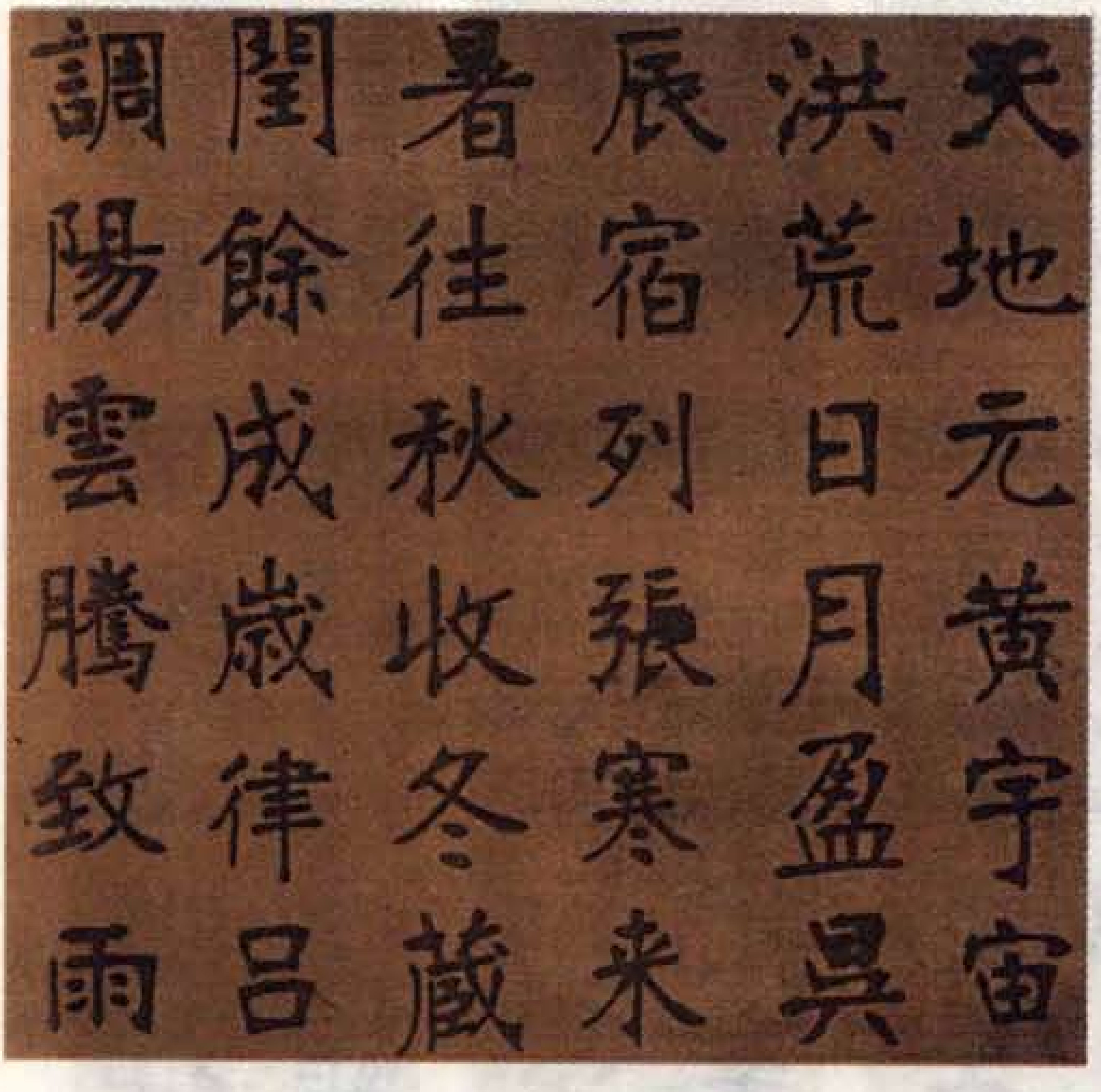


3-2.8 俞樾 《四条屏》 隶书 纸本 162.5×39.8cm(×4) 小莽苍苍斋藏

吴咨(1813—1858)、胡震(1817—1862)、钱松(1818—1860)等人均以此名重一时。

然而,从书法史特别是碑学理论和碑派书法的发展过程来看,最能体现这一时期书法风气及其成就高度的,莫过于在楷、行书体上对北朝碑版的学习和发掘。正因为这一点,张裕钊和赵之谦被看成是清末书坛上立异标新、最具有代表意义的人物。

张裕钊(1823—1894),字廉卿,号濂亭,湖北武昌人。道光二十六年(1846)举人,授内阁中书。后入曾国藩幕,与黎庶昌、吴汝纶、薛福成合称“曾门四弟子”。他对当时的军政事务不感兴趣,而潜心研究桐城派古文辞,因此也未获官职。太平军失败后,张裕钊一度到南京协助两江总督曾国藩整理恢复文化事业,并主持几座书院。后出任保定莲池书院



3-2.9 张裕钊 《千字文册》(部分) 楷书 纸本 每页 29×29.2 cm

山长，晚年入西安将军荣禄幕中。

张裕钊以擅长书法著称于当时。他坚守碑学理论，取法北朝碑刻，潜心摸索，学古求变，最终发展成个性突出的书法风貌。他的努力方向集中在楷、行书上，用笔扎实而坚挺，转折处使用一种特殊的折笔方法，因而造成一种外廓方正、内边圆转的奇异效果，钩挑之笔如斧劈刀刻，尤显尖锐爽利。结体则内紧外松，气力收敛，具有一股含而不露、引而不发的潜在扩张力。张裕钊书法最明显的特点是用毛笔来追求刀刻的效果，比如其用墨喜欢淡墨、涨墨，常常形成一些黑团，就如同碑版石刻上的风化泐损之迹（图3-2.9）。与其他碑派书家明显不同的是，张裕钊虽写北碑，却不追求铺毫、逆锋、重按、波挑等碑派书法用笔特征，而是在点画的起止转折处颇具匠心。这种做法接近唐人楷书的习惯，可能与张氏不写篆、隶书体有关系。康有为在《广艺舟双楫》中将张裕钊推为清朝“集碑学之成”者，虽赞誉过高，但在清朝众多从北碑中寻求出路的书家里，他确实堪称是别开生面的一位，其对近代日本书坛影响颇大。

赵之谦（1829—1884），初字益甫，后改字㧑叔，号悲盦、无闷、冷君等，会稽（今浙江绍兴）人。咸丰九年（1859）举人，先后五次应会试不中。曾居京师应礼部试，取为国史馆誊录，后议叙补缺，历任江西鄱阳、奉新、南城知县。赵之谦祖上几代经商，至其兄方因讼破家。他自幼性好

读书，年轻时即喜好金石之学，后著有《补寰宇访碑录》《六朝别字记》等著述。他与当时的金石学者和收藏家交往相当广泛，而与胡澍、魏锡曾、沈树镛（1832—1873）、潘祖荫、李文田（1834—1895）及王懿荣（1845—1900）等人来往最多，关系密切，这些人经常在一起审订、考证金石碑版，在同、光之际形成金石学和碑学研究的又一高潮。

赵之谦是晚清杰出的篆刻家和书法家。在篆刻方面，他广采博收，变化多样，为清末民初的篆刻艺坛开辟了宽阔的前景。在书法方面，赵之谦显示出全面的才能，其篆书、隶书和楷、行书均有很高造诣。

生活在碑学盛极一时、风靡天下的晚清时期，赵之谦在书法方面的实践过程清楚地映现着碑学思想的烙印。尽管他早期的楷、行书取法于颜真卿，篆、隶出自邓石如，各有所从来，互不相涉，然而在他接受碑学、服膺包世臣的“钩捺抵送，万毫齐力”之法以后，便一改旧习，转而全力学北碑。不同寻常的是，赵之谦不仅在楷、行书体上将从北碑中挖掘而来并加以发挥的用笔特点表现得淋漓尽致，同时还将这种独特的笔法运用到其篆、隶书体甚至日常应用的稿书中来，使之特点突出，风格一致。在这一点上，如同邓石如、何绍基一样，赵之谦也充分展示出自己对书法艺术的准确理解和把握能力，从而在碑派书法领域树立起一个成熟的典范。

赵之谦虽很早就对金石之学笃好至深，但其学书最初则取法于颜真卿，得其坚实严谨与浑穆从容，遇其心手双畅之作，颇似何绍基。咸丰十年（1860）太平军攻克杭州，赵之谦避兵出游，辗转于浙东及福建一带，于瑞安得识江湜（1818—1866），在闽中与魏锡曾定交，稍后又与胡澍、沈树镛、魏锡曾三人同聚于京师，“四人者皆癖嗜金石，奇赏疑析，晨夕无间”㉛。在这段时期内，赵之谦的书法风格发生了根本的变化，其取法从颜真卿完全转移到北碑。赵之谦自称“论书服膺包慎伯”，亦最推崇北碑。曾谓：

六朝古刻，妙在耐看。猝遇之，鄙夫骇、智士哂耳，瞪目半日，乃见

> 一波磔、一起落，皆天造地设，移易不得。必执笔规橅，始知无下手处。不曾此中阅尽甘苦，更不解是。[32]

而于北碑中，又谓"所见无过《张猛龙碑》，次则《杨大眼》《魏灵藏》两造像"。从赵之谦改学北碑以后的书风特点可以明显感觉到，其功夫所在，正是上述他最赞赏的这几件作品。赵之谦首先从《张猛龙碑》集中吸取了用笔的劲健峭拔和结字的整饬严密，并以此树立了自己的风格基础。然后，他又从《杨大眼》《魏灵藏》等龙门造像题记中撷取其点画的方刻峻削及转折处的翻笔截搭特征，从而使其点画力量饱满，富有立体感。其字形结构以欹侧取势，重心从左下角向右上伸展，在统一中求得平衡。此外，他还善于利用行笔的果断坚决和疾徐节奏变化来充分体现力量感和运动感，故而看上去姿态活泼奇宕而不呆板（图 3-2.10）。然而由于赵之谦在用笔上深信包世臣"万毫齐力"的主张，务以铺毫疾行为目标，再加上字形的欹斜低昂和行笔过熟过快，因此看上去偏锋扁笔较多，俏媚而不古朴，这在其北碑体的行书中尤为明显。有人认为他的书法"气体靡弱"，是写北碑一派中"靡靡之音"的始作俑者，就是针对其这一特点而提出的。



3-2.10 赵之谦 七言对联 楷书
纸本 174×45 cm(×2)
湖南省博物馆藏

赵之谦天资聪颖敏捷，在书法上涉猎广泛，造诣全面。在各体

书法中，他对自己的北碑体楷书最为满意，曾自评说：

> 于书仅能作正书，篆则多率，隶则多懈。草本不擅长，行书亦未学过，仅能稿书而已。然平生因学篆而能隶，学隶始能为正书。㉝



3－2.11　赵之谦　《四体书屏》(部分)

作为一个碑派书家，赵之谦虽然在理论上主张隶生于篆、楷生于隶，但在具体实践上，他将北碑的用笔方法融入篆、隶书体中，故其篆、隶二体亦呈现出仪态多变、飘逸飞扬的新奇特征(图3－2.11)。赵之谦的篆书初宗邓石如，体势匀整近于秦刻，后与胡澍交往渐密，遂受胡氏影响甚深。他对胡澍的篆书非常佩服，曾谓“荄甫尚在，吾不敢作篆书”㉞。

事实上，赵、胡二人的篆书面貌非常相似，只是胡澍去世较早，书名不如赵之谦显赫。而赵之谦更进一步用写北碑的直入平出和折锋等用笔方法来写篆书，同时增加了结体上的曲折弯弧处理，遂别开生面，自成一格。至其隶书，则全守邓石如法，只是在起笔的顿转和收笔处的波挑更显夸张而已。

在赵之谦以前，碑派书家学北碑大都侧重于挖掘其古朴生拙的一面，极力使自己的创作向“古意”靠拢。至赵之谦出，则一反旧习，抓住北

碑造像中雄强霸悍的一面，竭力追求姿态活泼和气势飞动，并将这种努力扩大到篆、隶书体领域，在晚清书坛上独树一帜，为碑派书法开辟了一条新奇的风格途径，因而能够管领一代风骚。

翁同龢（1830—1904），字叔平，号松禅、瓶庐居士等，江苏常熟人。咸丰六年（1856）状元，历官修撰、陕西学政、国子监祭酒、内阁学士、刑部、工部、户部尚书、军机大臣兼总理各国事务衙门大臣等职，是穆宗、德宗两位皇帝的老师。在光绪二十四年（1898）的戊戌政变中因支持维新派变法而被慈禧太后革职回籍。



3－2.12　翁同龢　七言对联　行书　纸本
135.5×32 cm(×2)　裘柱常藏

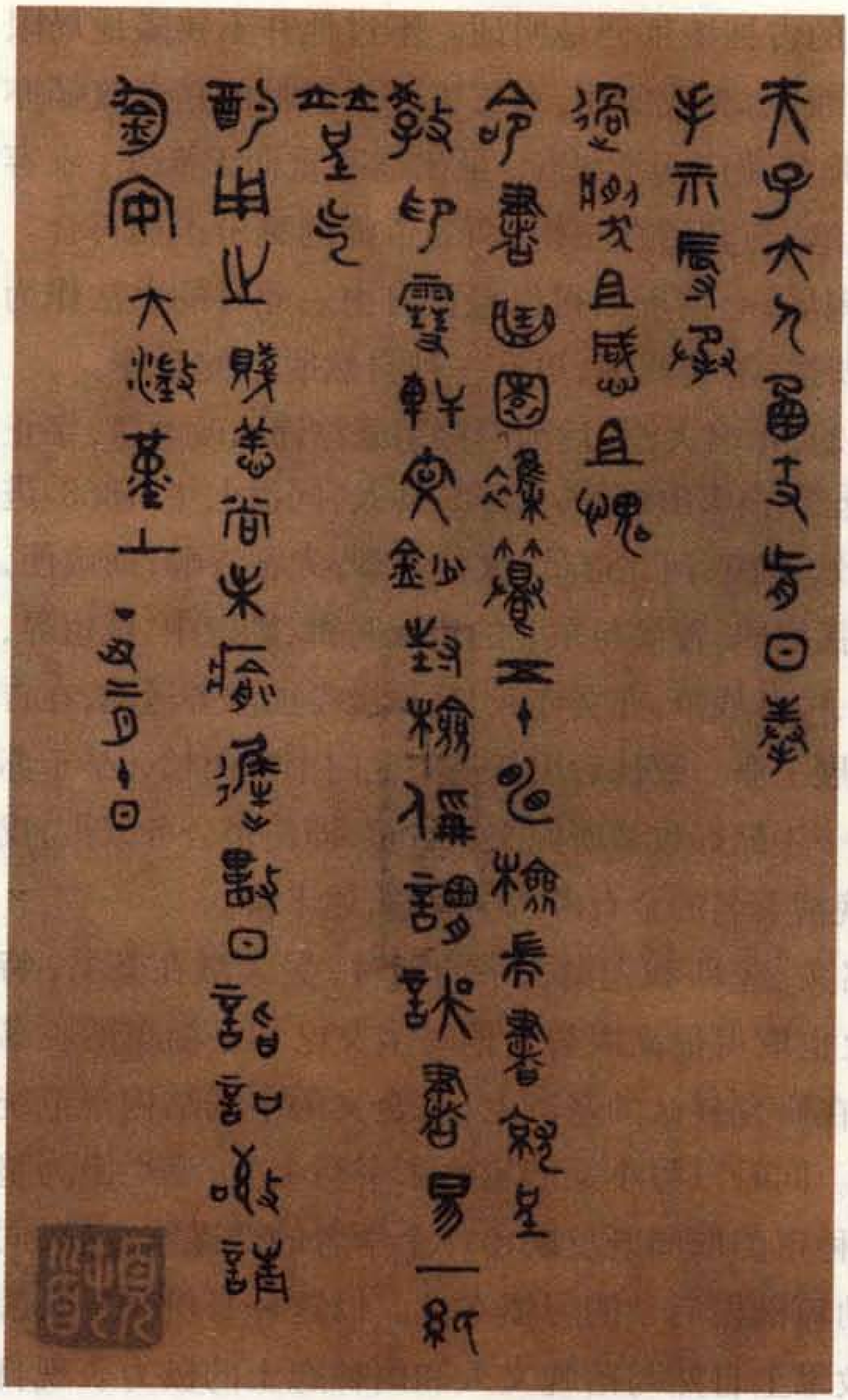
翁同龢虽身居庙堂，官位显赫，但其性情本质似乎更符合学者文人的身份。在书法上，他以颜真卿为楷模，勤习数十年而未尝放弃。颜真卿的书法在清代颇受推重，不论是恪守帖学还是趋从碑派者，从颜真卿获取营养的书家大有人在。著名者如刘墉、钱沣、何绍基、赵之谦等，都曾有此经历。翁同龢学颜真卿则借径于钱沣，通过钱氏的提炼来把握颜书的特点。翁同龢的书法点画浑厚，气宇宽博，以老辣苍劲和端严凝重为最主要的风格特征（图3－2.12）。生当碑学理论大行其道的时代，翁同龢自然也受到熏陶沾溉，其

用笔的坚实迟涩和气息的古拙浓郁便是明证。不过他并不狭隘地局限于某派某家，而是碑、帖兼取，为我所用，对二王一派刻帖的精美流畅亦有涉猎，故翁氏写颜虽师其端庄而不呆板，虽出以凝重而无滞塞，雍容大度而不为野逸狂怪之笔，与其历官三朝、两为帝师的身份正相符合。晚年被罢官回乡，闭门闲居，心情反而得以轻松自由。此时的书法作为自我遣兴的手段，纵意所适，不受羁缚，更有一种自然脱俗的意趣。

吴大澂（1835—1902），本名大淳，后为避穆宗载淳讳而改大澂，字止敬，又字清卿，号恒轩、愙斋、白雲山樵等，江苏吴县人。同治七年（1868）进士，历任编修，陕、甘学政，河南、河北道员，太仆寺卿，太常寺卿，通政使，左都御使，广东、湖南巡抚等职。曾参与东北的边疆防御，勘定中、俄边界，与日本签订和约及中法、中日战争，亦文亦武。又积极参加洋务运动，在吉林办兵工厂，在湖南发展工业。致仕后出任上海龙门书院山长，卒于苏州。受家庭影响，吴大澂一生酷好收藏研究文物古董，即使是公务繁忙，戎马倥偬亦从未间断，是晚清著名的金石考古学家，著述丰富。

在潜心研究铜器铭文、玺印和先秦文字的同时，吴大澂在篆书，特别是金文书法的实践上也取得很高声誉。他写金文已不是简单的临摹铜器款识，而是进一步在研究辨认的基础上，将金文的字形结构规范统一，使其便于掌握运用。同时以写小篆的笔法来书写金文，变烂漫为整饬，化斑驳为光洁。这种审美取向既反映出一个学者的严谨与冷静，同时也体现了封疆大吏动辄楷模后学的习惯本色。以这种身份和胸怀游戏于翰墨，在初衷和效果上自然与落魄文人和山林逸士的极力表现自我、抒发性情有所不同。其作品用笔稳健瘦硬，结体方正匀称，给人一种精确严肃而有秩序的感受（图 3－2. 13）。吴大澂对金文所施加的规范性改造，虽然在审美价值上丢掉了这一书法品种原有的活泼与变化特点，但他的实践使几成绝响的金文能够被更多的人所掌握，在普及金文书法、丰富篆书的面貌方面，其贡献不可忽视。

在篆书创作方面与吴大澂情形相似的还有篆刻家黄士陵。黄士陵（1849—1908），字牧甫，号倦叟、黟山病叟等，安徽黟县人。他一生未参



3－2.13 吴大澂 尺牍 篆书 纸本
24.5×14 cm 上海图书馆藏

加科举考试，曾先后入吴大澂和端方幕中，协助二人编纂金石著作。受其父影响，黄士陵在篆刻、书法和绘画方面用功至深，造诣突出。尤以篆刻成就最显，是晚清印坛上开宗立派的代表人物之一。

黄士陵的篆书风格独特新颖。其字形结构介于小篆与金文之间，严谨整饬，方圆互用，用笔则取法于金文凿款，坚挺流畅，斩钉截铁。可能是受吴大澂影响，与当时多数书家不同的是，他并不热衷于依赖浓湿的墨色和顿挫战抖的用笔来达到迟涩生拙的效果，而是在光洁爽利的点画中表现出用笔的果断肯定，以字形结构的古意（相对小篆而言）来营造出一种大智若愚和傲岸不群的气氛，在清代众多的篆书书家中独辟蹊径，生面别开（图 3－2.14）。

清代后期是碑学理论和碑派书法全面发展和普及的阶段。经过清代前期的酝酿和中期的突起，从道光后期开始，碑学从理论到技法都

已趋于成熟，遂产生出一批从作品风格到审美追求都与帖学传统截然不同的碑派书法大家，而在普通学书者中，则更是众口一词，风靡而从了。



3－2.14 黄士陵 八言对联 篆书 纸本

与嘉、道时期相比，同、光时期的碑派书家已不满足于对北碑和秦、汉石刻风格的模仿与把握，而是进一步在临习古代碑版、摸索技法的基础上，向追求个人风格特点、发展强化碑学审美要求的更高层次迈进。如果与邓石如相比较，何绍基、杨沂孙、杨岘、张裕钊及赵之谦等人在技法上的深入努力以及通过学习古代金石碑版来开拓个性面目的成功实践，已将碑派书法从寻找风格出路上升到由技进道这一更高境界，成为人格修养的显示。因此，在这一潮流中出现像徐三庚的篆书、张裕钊和陶濬宣的楷书那样矫枉过正，面目奇异，极端得近乎走火入魔的现象，不仅是可以理解的，同时也正从另一方面反映出当时书家对锤炼个人风格、绝不与他人相同这一目标的执着与看重。

第三节

金石碑刻的搜访与鉴藏

道光以后，碑学已逐步从金石学中分离出来，成为对古代金石资料进行专门研究和阐述书法发展历史及其风格特征的学科。在碑学理论和碑派书法迅速蔓延普及的清代后期，对金石碑刻的搜访、鉴藏和研究、宣传已成为书法艺术重要的社会基础和学术支持。

清代后期金石学的一个明显趋势是在广泛搜集的基础上，著录、研究都开始向着系统全面的方向发展。嘉庆年间，王昶的《金石萃编》问世，收录历代金石拓本一千五百多种，已经蔚为大观。其后不久，陆耀遹著《金石续编》，王言著《金石萃编补略》，方履篯著《金石萃编补正》，严可均著《平津馆金石萃编》，皆为续补王氏之作，到清末陆增祥（1816—1882）辑成《八琼室金石补正》一书，所收金石文字已达三千五百多种，比王昶所收多出两千种，堪称是金石学的集大成之作。同样，在著录存目方面，孙星衍、邢澍的《寰宇访碑录》罗列石刻八千多通，其后赵之谦等人所增补又多出一倍以上。而吴式芬的《攗古录》搜集金石砖瓦铭刻共计一万八千多种，堪称洋洋大观。又有缪荃孙的《艺风堂金石文字目》，所收数量亦超过一万，且均为缪氏自藏，在私家收藏中罕有能比肩者。

除钟鼎彝器和碑碣石刻这两类主要的遗物资料外，举凡玺印、砖瓦、铜镜、钱币等文字资料都成为金石学的研究对象。以玺印著录为例，据统计，清代私家辑录古印成书者，顺治时仅有一种，康熙时二种，乾隆时十五种，嘉庆时十九种，道光时十六种，咸丰时一种，同治时六种，光绪时十八种，宣统时三十四种[35]。其数量随金石学的兴盛而增加，至清末达到高峰，宣统纪元仅有三年，数量却占总数的近三分之一，当时收藏古印风

气之盛，可以想见。在砖瓦文字方面，则以陆心源(1834—1894)的《千甓亭古砖图释》、端方的《陶斋藏砖》及罗振玉的《秦汉瓦当文字》收集最为丰富和精当。这些成果不仅丰富了金石学的研究内容，同时也为书法家特别是写篆、隶书体者和篆刻家们开阔眼界，拓展取法来源提供了新的资料。

随着金石学的不断发展，有关金石学史和金石学著作的整理也开始进行。道光初李遇孙(1765—1838 以后)撰成《金石学录》，收录历代有关金石学的人物、事迹、著作等资料，采集赅备。其后陆心源、魏锡曾、褚德彝皆有续作补订。清末凌霞又编有《癖好堂收藏金石书目》，收入凌氏家藏金石学书籍四百多种，颇具参考价值。其他如陆增祥的《金石祛伪》，专论伪赝造假石刻，陈介祺的《传古别录》则详细讲述拓碑技巧的操作经验，具有很强的实用性。这类著作的产生，反映了金石学的高度发展和普及，同时也适应了众多搜访、鉴藏者的需要。

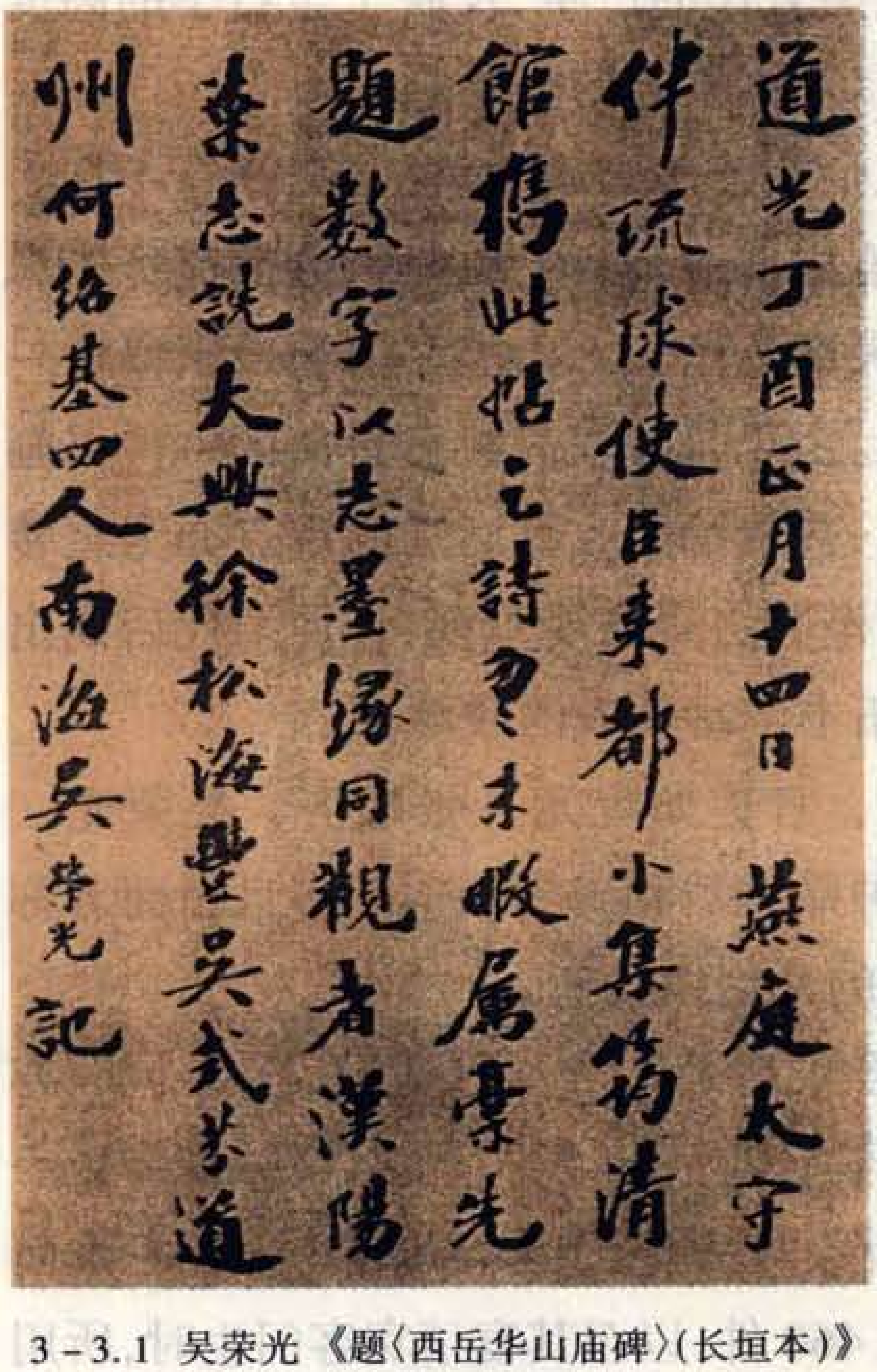
乾嘉时期，弘历和颙琰两位皇帝热衷于书画收藏，巧取豪夺不择手段，而逢迎邀宠者更是四方罗致，争相献纳。清中期以后，分散流传于私人收藏家手中的历代名画法书绝大部分已归入内府，清初以来盛极一时的南、北私人藏家纷纷衰落凋零。由于具有较高收藏价值的古代书画作品集中于宫廷之中而难以流动，造成民间收藏活动的重点亦为之转移。加上新出土发现的铜器碑刻日渐其多且备受重视，遂使清代后期出现了一批以拥有钟鼎彝器和碑刻拓本丰富骄人的收藏家。

从道光年间开始，一批学者、官吏如阮元、张廷济、吴荣光、刘喜海、吴式芬等都已经以收藏钟鼎彝器和碑刻拓本既多且精而著称于时，成为清代后期金石碑版鉴藏的开启风气者。

阮元和张廷济都是乾、嘉金石学的后劲人物，且都精于书法，同时亦富收藏。阮元藏有大量古代铜器实物，其所著《积古斋镗鼎彝器款识》一书，收器多达 550 件，就是在自己所藏的基础上，再益以他人藏品汇集而成的。据说他收藏的铜器一度多达 460 件，以至其宴请宾客门生时，所用器具皆三代鼎彝尊罍之属，一时传为风雅之举。在碑版方面，由于阮元与

黄易等人关系紧密，每得新碑，互有拓赠。又于山东学政任内主持编纂《山左金石志》，曾“分遣拓工四出，跋涉千里……椎脱捆载以归”，“各郡守州牧县令学博生徒”也纷纷“以拓本见投”㊱，故其所聚必称宏富。而所藏秦《泰山刻石》二十九字本及汉《西岳华山庙碑》四明本更是海内名品。张廷济以精于鉴藏金石碑版著称于时，其藏品的一部分曾被严荄辑成《张叔未藏金石文字》，其中包括商周汉晋铜器、汉魏六朝碑版、瓦当、造像、钱币、玺印等内容，而所藏《瘗鹤铭》水前精拓本尤为难得之宝。

吴荣光（1773—1843），字殿垣，又字伯荣，号荷屋、石雲山人，广东南海人。嘉庆四年（1799）进士，历任编修、监察御史、工科给事中、刑部郎中、军机处章京、陕西巡道、福建、浙江按察使、福建、贵州布政使、湖南巡抚等职。他为官期间，奖掖后进，重视人才，凡有一技之长者皆罗致幕下，颇有毕沅、阮元的风度。吴荣光出身于盐商家庭，经济力量雄厚，故其收藏十分丰富，除法书、名画外，尤以钟鼎彝器和碑版拓片著称，所藏铜器多海内绝品，而碑版石刻多至两千通（图 3-3.1）。是清代后期为数不多的大收藏家之一。



3-3.1 吴荣光 《题〈西岳华山庙碑〉（长垣本）》
日本东京书道博物馆藏

同那个时期的许多人一样，吴荣光在书法上走的基本是帖学道路。他的楷、行书取法于欧阳询和苏轼，虽然在熟练的书写中也能具有个人面目，但成就并不算高。与此同时，吴荣光在金石学上倾注了大量心血和精力，

著有《筠清馆金文》《筠清馆金石文字目》等著作。但似乎与一般的金石学者不同，他将兴趣更多地投注到书法方面。他自己不仅留下一些临习金文的书法作品，而且与碑派书家保持着密切的交往。他在担任湖南巡抚时，曾将回长沙应试的何绍基延入署中，尽出所藏，相互品评赏鉴，并请何氏题诗作跋。据何绍基所记，其中碑帖类有八十多种，“大约人间本亦具在是矣”[37]，足见所藏之富。而以吴氏的广泛交往和喜欢提拔后学，其收藏活动对年轻一辈学书者当起到不小的促进和影响。

刘喜海（?—1853），字燕庭，山东诸城人。嘉庆二十一年（1816）举人，历任兵部员外郎、户部郎中、福建汀州知府、陕西延榆绥巡道、四川按察使、浙江布政使等职。他是乾隆时著名书家刘墉的侄孙，一生酷嗜搜集金石碑版，虽公务繁忙亦从未停止。其仕宦生涯的断送，正是由于浙江巡抚参劾他终日耽于收藏考证古董，懈怠职守，荒废政务，因而被夺官的。

刘喜海收藏十分丰富。他曾将自己在西安所得古器物编成《长安获古编》，收有钟鼎彝器、诏版、兵器、铜镜、印章、封泥等类共120件。此外，又将自己所藏铜器铭文汇集刊刻为《清爱堂家藏钟鼎彝器款识法帖》，以广流传，对促进金文书法的普及作出了贡献。

吴式芬（1796—1856），字子苾，号诵孙，海丰（今山东无棣）人。道光十四年（1834）进士，历官陕西布政使、浙江学政、内阁学士兼礼部侍郎。他是当时著名的古物鉴赏家和金石学者，所著《捃古录》为清代金石目录著作中体例完备、收书数量最多的一种，又集录铜器铭文为《捃古录金文》。他还将陕西出土的古代封泥汇集起来，与陈介祺合著《封泥考略》，是收集和研究封泥著作中最早者，对清末篆刻艺术的发展具有很大推动作用。

上述诸人或以其显赫的声望地位，或以其精邃的学术水平，或以其丰富的收藏资料，在从乾、嘉金石学发展成为道光以后碑学理论这一转变过程中发挥了承前启后的作用，在他们的影响带动下，清代后期出现了一大批以搜访、鉴藏金石碑刻著称的收藏家。

吴雲(1811—1883),字少甫,号平斋、退楼等,归安(今浙江吴兴)人。举人出身,官至苏州知府。吴雲性喜收藏鉴赏,凡钟鼎彝器、法书名画、善本书籍及秦汉印章等,均极力罗致。因藏有各种旧拓本《兰亭序》二百多本,故名其室为"二百兰亭斋",又先后收得阮元及苏州曹氏所藏齐侯罍两件,集海内二宝于一室,最为珍秘,因颜其居为"两罍轩"(图3-3.2)。除铜器外,吴雲尤以收藏古玺印著称,据其自称:所蓄先秦两汉以来官私印"多得自东南故家",仅从张廷济后人手中就购入四百钮,为一大宗。遂辑有《两罍轩彝器图释》《二百兰亭斋藏金石记》《二百兰亭斋古铜印存》等著作。



3-3.2 吴雲 《两罍轩匾额》 隶书 纸本 43.5×151.5 cm 江洛一藏

吴雲自己的书法师从颜真卿《争座位帖》,方峻古拙而有个性特点。同时与著名书家吴熙载、何绍基相友善,经常在一起探讨书艺,品评古董。所藏宋拓《石鼓文》《麓山寺碑》及《争座位帖》等珍本均请何氏题跋。晚年亦涉猎篆、隶书体,多取自家所藏金石碑版临习之。

陈介祺(1813—1884),字寿卿,号簠斋、海滨病史、齐东陶父等,潍县(今山东潍坊)人,道光二十五年(1845)进士,官翰林院编修、侍读学士,后回籍招募团练,抵抗捻军起义,赐二品顶戴。陈介祺积学好古,笃嗜收藏,与其亲家吴式芬及好友吴雲、潘祖荫、吴大澂、王懿荣等交往最密,相互交流所得,奇赏疑析,数十年不间断。其收藏种类广泛,数量繁多,举凡钟鼎彝器、造像墓志、砖瓦陶文、玺印绍版无所不取,尤以《毛公鼎》为海内之冠。因藏有铜钟十口,故颜其斋为"十钟山房",又以所藏古印近万,名其居曰"万印楼",有《十钟山房印举》《簠斋藏陶》《簠斋金石文字考释》等著述。

陈介祺论书主宗北碑，用长锋羊毫，于篆、隶中求楷法，是典型的碑学观点。其书法糅合篆、隶、楷诸体笔意，用笔取六朝，转折师汉隶，结构参金文，因而面目奇特，风格独树（图3－3.3）。惟其转益多方，少于提炼，故不免有驳杂不精之病。



3－3.3 陈介祺 七言对联 篆书

潘祖荫（1830—1890），字东镛、伯寅，号郑盦，江苏吴县人。咸丰二年（1852）进士，历任编修、户部侍郎、礼部侍郎、工部尚书、大理寺卿等职，曾入值军机处，并参与解决中俄新疆纠纷。潘祖荫是清末著名的藏书家和金石收藏家，与吴大澂交谊甚深，二人均以收藏铜器而著名。其所藏如《盂鼎》《大克鼎》《王孙钟》《沇儿钟》等都是赫赫有名之器。在京为官期间，他与李文田关系最密，潘、李二人不仅同是朝廷中保守派的主要人物，同时也是收藏和鉴赏金石碑刻的知交。潘祖荫还与书法家赵之谦有较多的往来，其所用印章，几乎都是出自赵之谦的刀下。赵氏在京期间曾一度谋求捐资买官，潘祖荫立即以百金相送，可见二人交谊非同泛泛。

吴大澂也是清末最有影响的金石收藏家和研究者之一。由于他仕途通达，官迹遍及北方各地，故所收藏古物数量繁多，品类丰富，价值极高（图3－3.4）。吴大澂不仅利用自己的收藏取得了高水平的研究成果，同时，作为一位书法名家，他在金文书法领域也达到很高的造诣，则不能不说是得益于他的丰富收藏和潜心研究。



3－3.4　吴大澂　《窸斋集古录》刊本

缪荃孙(1844—1919),字炎之,一字筱珊,号艺风,江苏江阴人。光绪二年(1876)进士,授翰林院编修,曾任济南泺源书院、南京锺山书院主讲。辛亥革命后入清史馆参与纂写《清史稿》,并创办过江南图书馆和京师图书馆。缪荃孙学问渊博,交游广泛,著述繁富,尤于金石碑刻及目录版本之学造诣最深,在清末民初学术界享有盛名。

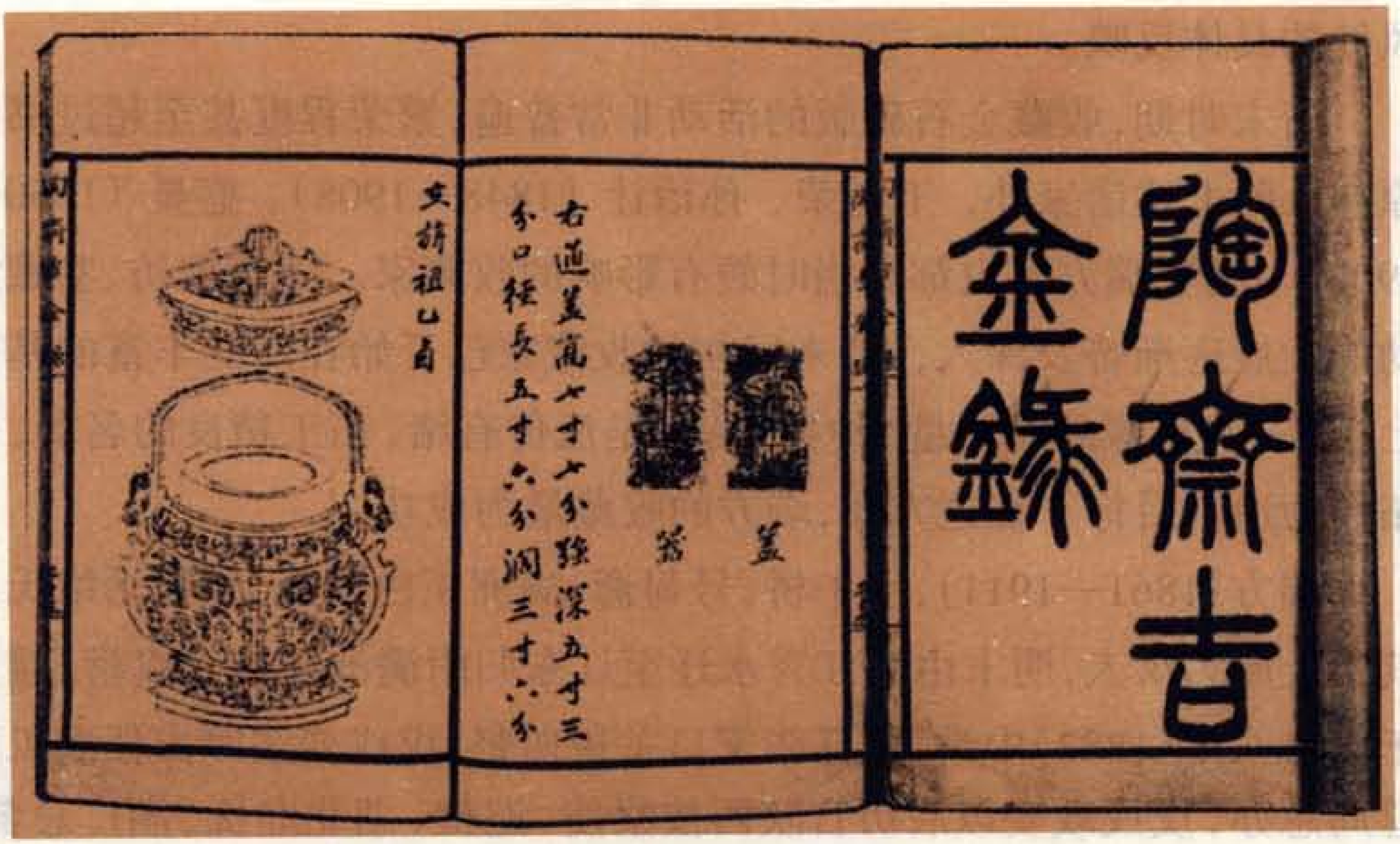
缪荃孙一生以搜书刻书、访碑摹拓为喜好，而对碑版石刻搜集最勤。他曾将准备购买住宅的银两用来收购碑版拓片,一次就购入三千多纸,风雅豪举,一时传为佳话。他还利用自己朋友、门生众多的优势,嘱托这些人在各地为其搜集罗致，故所得不仅数量丰富，而且种类齐全，分布地域广阔。其著《艺风堂金石文字目》,所收各类石刻超过一万种,大都出于自藏,这是一般收藏者难以达到的。缪氏虽不以书名,然而其交往者中多有擅书者，故其搜访鉴藏活动通过他们之间的交流和讨论对当时的书家产生了一定的影响。同时,这也是清末学术、收藏及书法

风气的具体反映。

清末时期，收藏金石碑版的活动非常普遍，繁荣程度甚至超过书画原迹。除上述诸家外，王懿荣、孙诒让（1848—1908）、盛昱（1850—1900）、刘鹗、端方等也都是当时颇有影响的收藏家。随着搜访、鉴藏活动的发展逐渐普及深入，清末民初的收藏家已开始在广泛丰富的基础上，进一步将藏品的质量、种类，特别是流传有绪，拓工精良的名器、名拓作为追求目标。在这方面，端方的收藏最为成功。

端方（1861—1911），字午桥，号匋斋，满洲正白旗人，姓托活络氏。其祖上原为汉人，明末由浙江秀水迁至辽东归附满洲并加入旗籍。端方于光绪八年（1882）中举，曾任张家口关税监督，戊戌变法时出任农工商总局总办，戊戌政变以后历官陕西按察使、巡抚、湖北巡抚、湖广总督、江苏巡抚、两江总督、直隶总督、川汉、粤汉铁路督办等职。辛亥革命爆发后在资州（今四川资中）被起义士兵所杀。

端方是清末著名的古物鉴赏家，一生热衷收藏。由于他在八国联军攻占北京、慈禧太后出逃西安时保驾有功，故深得朝廷重用，官运亨通，在当时势力和声望都极大。其丰富的收藏有许多都是通过权势和关系得来的。最典型的一个例子是，当时大收藏家王懿荣藏有大量古物，其中包括多种著名的碑版拓本精品。王氏死后，其藏品基本上都转入其好友刘鹗手中。端方与刘鹗为争购藏品互有怨恨，光绪三十四年（1908）刘鹗因罪被遣戍伊犁，其家产被籍没，而负责经办此案的正是端方。案子了结后，王懿荣、刘鹗二人的藏品也全部落入端方手中。端方的藏品种类十分丰富，有铜器、碑刻、砖瓦、玺印、玉器、字画及甲骨等，铜器中得自于陈介祺的《毛公鼎》及陕西宝鸡斗鸡台出土的成套酒器堪称珍品，碑版石刻中的吴雲旧藏宋拓秦《泰山刻石》二十九字本、黄易旧藏汉碑五种、阮元旧藏汉石经残字、宋拓汉《孔宙碑》《礼器碑》《乙瑛碑》《鲁峻碑》及《瘗鹤铭》落水前拓本等皆为海内知名的善拓，至于汉《西岳华山庙碑》原石已毁，而世间所存宋拓三种皆归于端方一手，更是可以傲视同侪的资本。此外，端方还曾利用前往欧洲考察政治的机会，将被掠至德国的《沮渠安周造



3-3.5 端方 《陶斋吉金录》刊本

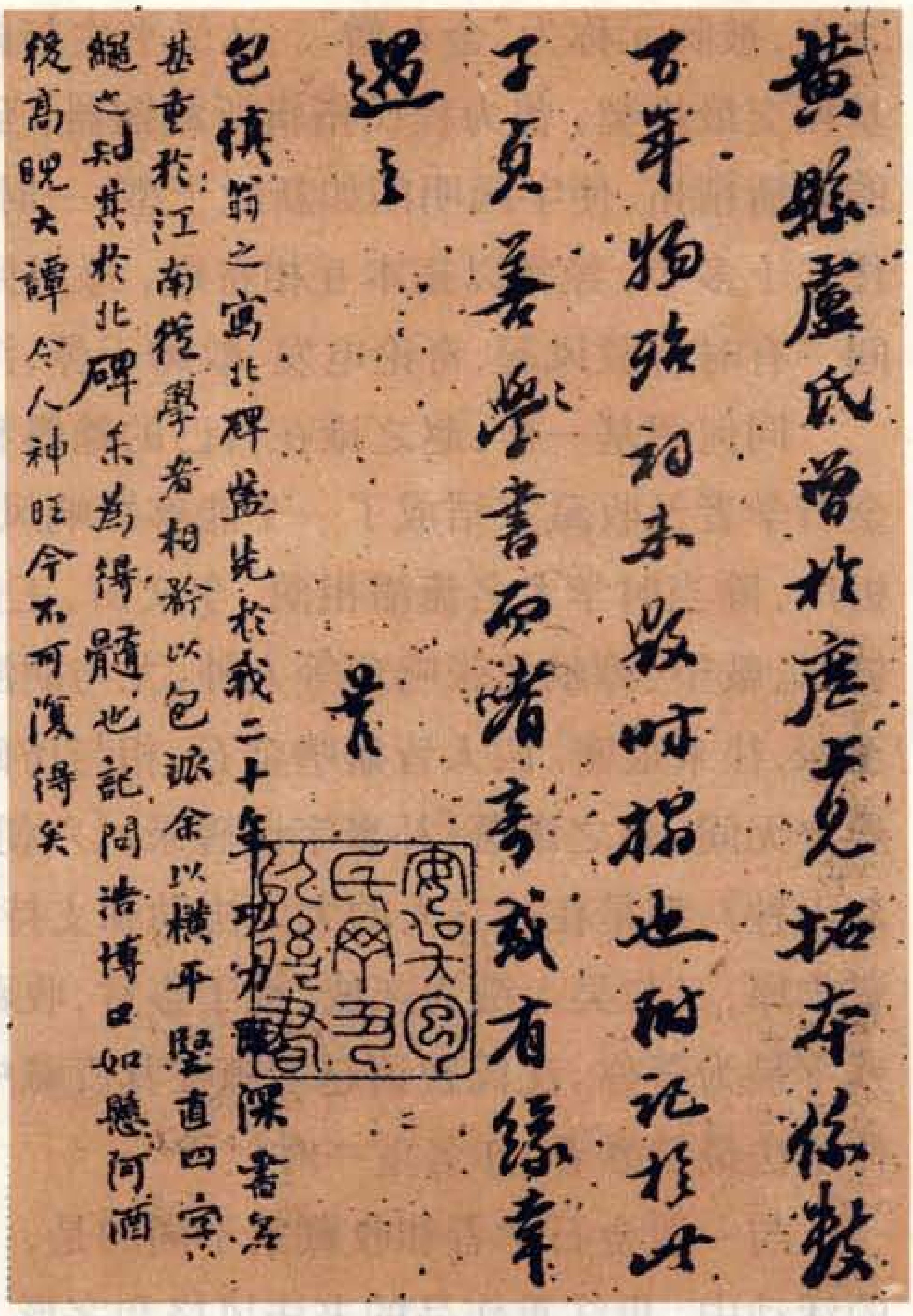
像碑》手拓携归，其所拓遂为此碑的流传孤本(图 3-3.5)。

清代后期的书法家大都对收藏金石碑版有浓厚的兴趣，即使是在创作上遵循帖学传统的李宗瀚、郭尚先、林则徐等人，也都有收藏鉴赏金石碑刻的爱好。而接受碑学理论，重视取法金石碑版的书家，不仅与金石学者保持密切的关系，同时积极投入考察、收藏碑刻的实践中，在金石学——碑学的普及和社会化过程中起了很大作用。

何绍基不仅在碑派书法创作上取得了巨大成就，同时他也是道、咸、同时期提倡碑学理论和搜访鉴藏、传播保护金石碑刻拓本的重要人物。何绍基上承阮元、张廷济、包世臣、李兆洛、吴荣光等人指教，又与邓石如之子邓传密、伊秉绶之子伊念曾等往来甚多，耳濡目染，对乾嘉间老一辈的风流文采、雅人深致既心仪神往，更笃行仿效。他年轻时随父亲居济南，即与当地蒋伯生、周通甫、杨徵和、张渌卿、朱季直等一批喜欢金石书画的年轻人相结识，“谈碑看画，过从无虚日”。以后应试宦游，辗转南北，所交皆一时收藏名家，访拓碑刻始终是生活中的重要内容。何氏与吴式芬、吴雲、崇恩、程洪溥(号木庵)等收藏家友谊甚笃，过往频繁，诸家藏品多请何氏赋诗题跋。何绍基自己亦热衷于寻访椎拓之事，

曾亲到湖南浯溪冒雨手拓颜真卿所书《大唐中兴颂》摩崖石刻，而对于脍炙人口的《瘗鹤铭》竟三次过焦山椎拓，其中一次是乘雪而来，至为得意。他晚年主讲济南泺源书院时，得知汉《衡方碑》在汶上县野田之中，马上请县令移至学宫，并嘱其善护视之，不可率尔椎拓。

作为书法家，何绍基亦富于碑刻拓本收藏，且多有善拓珍本。北魏《张黑女墓志》出土后原石即不知所在，拓本流传极罕见。何绍基在济南购得孤本，视为奇宝，包世臣数跋亦推崇备至(图3-3.6)。何氏自得此拓后，“往返二万馀里，是本无日不在箧中也。船中行店，寂坐欣赏，所获多矣”。又有诗云：“肄书搜尽北朝碑，楷法原从隶法遗。棐几名香供黑女，一生微尚几人知。”[38]何氏还藏有李邕书《法华寺碑》宋拓本和薛稷《信行禅师碑》旧拓本，皆为海内孤品。



3-3.6　包世臣、何绍基　《跋〈张黑女墓志〉》

在何绍基的金石好友中，达受是一位十分奇特的人物。达受本为名家子弟，姓姚氏，浙江海宁人。后剃度为僧，号六舟。达受工于书法，所作篆书取法汉金文，方严缜密如玺印文字，面目新颖，别具一格。尤擅拓铜器纹饰及款识，能将器物全形阴阳虚实拓于一纸，堪称绝诣。又精于鉴赏古器碑版，虽出家为僧而不受拘束，行脚半天下，名流硕彦无不乐与

之交，被阮元称为“金石僧”。达受平生与徽州人、收藏家程洪溥及何绍基相交最投契，曾为程氏拓辑所藏铜器，至有锈迹斑驳文字难辨者，亦能剔清精拓，使字画明朗如新脱于型，一时名声远播。何绍基与达受交往二十多年，经常以拓本互相寄赠，每当见面则纵谈金石书画，晨夕无间，“有时辩驳风起，奇论电发，蚊蹲于鼻，汗流被髁而不知也”[39]。

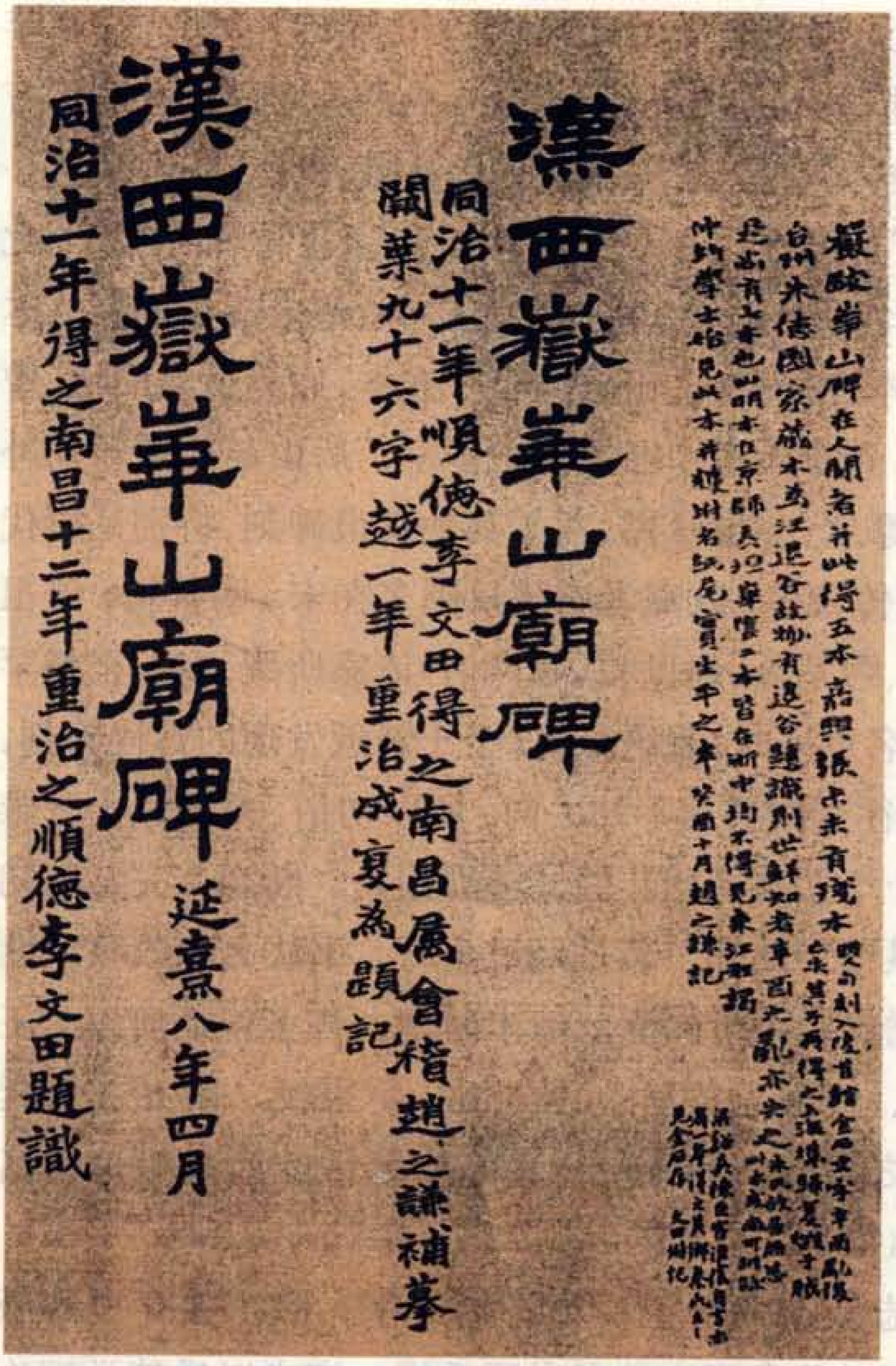
同何绍基一样，赵之谦在自己的翰墨和金石生涯中，也与同时期的金石学者及收藏家结成了一个能够影响风气的活跃群体。赵之谦交游极广，除当时学者名流潘祖荫、李文田、王懿荣、何传洙、江湜、刘铨福、傅栻、戴望、谭献及张鸣珂等人外，尤与胡澍、沈树镛和魏锡曾三人友谊至深，往来最密。四人皆癖嗜金石，相与访碑探古，交流藏品，赏奇析疑，晨夕无间。赵之谦著《补寰宇访碑录》《六朝别字记》及《二金蝶堂双勾汉刻十种》，都是在这三人的大力协助和支持下完成的。特别是沈树镛，家资丰厚，又与吴大澂为亲戚，精于鉴赏，收藏颇富，而以黄易旧藏汉石经残字最为著称。沈氏曾请赵之谦在其庋藏中选定魏齐造像二十品，皆字体笔法最精妙者，亦名重一时。

与一般金石学者和收藏家不同的是，书法家在收藏鉴赏金石碑刻的活动中，更注重作品的书法风格和字形、笔法特点，通过对拓本的研究来达到了解书法发展规律、丰富借鉴取法来源和提炼技法风格的目的。因此，同乾嘉以前相比，道光以后的收藏家和书法家在重视碑刻拓本的年代早晚、拓工优劣及递藏脉络等方面显示出更大的热情和丰富的经验。通过收藏家和书法家们共同的提倡、宣传，一批具有很高收藏价值和书法价值的珍贵拓本脱颖而出，身价倍增，成为收藏家和书法家争相追求罗致的对象。

秦、汉碑刻因其时代久远，数量稀少，在收藏家眼中有着重要的位置，而剥蚀较轻的早期拓本更是凤毛麟角，备受推重。如著名的《石鼓文》《泰山刻石》等石刻泐损严重，足拓不存，收藏家即使得一残本亦视为珍品，故翻刻极多。汉碑虽存世较秦刻为多，但因风化雨摧、椎拓损伤等原因，不同时期的拓本在保存字数多寡和书法原貌方面差别甚大，而

以宋拓最为难得和宝贵。赫赫有名的汉《西岳华山庙碑》于明代嘉靖年间毁于地震，世间流传拓本不过四五种，其余皆为翻刻。原拓在清代有三种最负盛名：一为清初郭宗昌、王弘撰所先后递藏，世称“华阴本”；一为商丘宋荦所藏，世称“长垣本”；一本出自宁波范氏，世称“四明本”。此三本在当时俱称宋拓，名动海内，得其一已为至幸，清末端方则聚三本于一室，墨缘最厚。三本之外，李文田也藏有一残本，原为金农旧物，曾归马曰璐小玲珑山馆，到李氏手中已缺九十多字，后由赵之谦双勾补齐，此本历经名家递藏摩挲，亦足珍视。对于其他存世碑刻，特别是唐代名家所书，历来拓本流传较多，收藏者所瞩目则多在宋、明善拓，潘祖荫、王懿荣、刘鹗、端方、缪荃孙、赵世骏（号声伯）诸家所藏，多有至精罕遘者及仅存孤本，故能名重一时，冠绝海内。至于新近发现的古代碑刻，由于椎拓过度，原石往往受损甚至不知去向，所以初拓、精拓也十分难得。如汉《曹全碑》出土于明代万历年间，随即损角、断裂，完整的初拓本寥寥无几，珍若拱璧。此外，若是经过金石、书法名家收藏或题跋过的拓本更是生色增辉，声价顿涨。清末时期，许多曾经何焯、王澍、王文治、翁方纲、桂馥、黄易、孙星衍、伊秉绶、阮元、张廷济、吴熙载、何绍基之辈鉴赏品评的碑刻拓本都因此而成为煊赫名迹，被收藏家千金争购（图 3－3.7）。

魏晋北朝碑版墓志及造像题记一类石刻文字，除少数存世碑版外，大多数在清代中期以前尚不为学书者所重视，道光以后碑学理论盛行，北朝石刻书法才大显于世。作为一个晚近迅速崛起的类别，北朝碑刻、墓志、造像在清代后期以其特殊的魅力和价值吸引了收藏家和书法家，在这些人的宣传下，一批北朝书迹备受推重，从而成为碑派书法的代表范本和名品。这些刻石的拓本也很快成为收藏家和书法家寻觅罗致的目标。到清末，《张猛龙碑》《嵩高灵庙碑》《爨龙颜碑》《刁遵墓志》《崔敬邕墓志》《元公姬夫人墓志》《瘗鹤铭》《郑文公碑》《龙藏寺碑》及《龙门造像二十品》等都已成为脍炙人口的名迹，其初拓、精拓非常难得。而原石佚失，仅有孤本存世者如何绍基所藏北魏《张黑女墓志》、唐



3－3.7　李文田、赵之谦　《题〈西岳华山庙碑〉(顺德本)》
香港中文大学藏

李邕书《法华寺碑》、薛稷书《信行禅师碑》、沈传师书《罗池庙碑》、李宗瀚所藏隋丁道护书《启法寺碑》、唐魏栖梧书《善才寺碑》等拓本，其价值更是与汉碑宋拓俱相颉颃，尤可矜贵。

与搜访、鉴藏金石碑刻活动的需要相适应，孙星衍、邢澍的《寰宇访碑录》及赵之谦的《补寰宇访碑录》一类著作大受欢迎。而清末民初定海人方若所著《校碑随笔》一书，更为收藏者和研究者提供了莫大的方便。该书收录五代以前碑刻五百多种，每种名称下详列书体、行款、立碑时间地点、出土时间地点等情况，再记碑石泐损程度，不同时期拓本特征，关键字形和笔画的辨别要领及重要拓本流传情况，收集完备，记述详细。搜访和研究碑刻的人一编在手，按图索骥，不仅不容易上当，还能够很快的提高鉴赏水平，堪称是一部碑刻收藏者不可或缺的工具书。

清代后期，社会政治、经济形势发生了较大转变。在学术界，乾嘉考据学派影响消退，偏重于经世致用的今文经学势力逐步扩大。因此，这

一时期的搜访、鉴藏金石碑版活动，也更多的是出于对收藏价值和艺术风格的追求。从某种意义上来说，清代后期的搜访、鉴藏金石碑刻热潮，实际上促进了碑学从金石学中分离出来，演变为相对纯粹的书法思潮，因而也是碑学理论和碑派书法运动中的一个重要组成部分。

第四节

生宣纸、长锋羊毫与碑派书法

明、清之际，在文化学术风气和书法艺术从理论到实践发生全面转变的同时，作为书法创作赖以完成的载体和工具，纸张和毛笔从制作材料、方法到性能特点也都出现了较大的改进和变化。工具材料的演变不仅适应了新的创作技法需要，更重要的是为创作者提供了进一步开拓探索技巧、丰富艺术表现力的可能和条件。

纸张从诞生开始，就一直是书写的主要载体。在书法艺术长期的发展过程中，纸张与竹、木、绢、绫等材料一道，对书法艺术的技法、风格产生着重要的影响。随着造纸技术的推广和提高，纸张以造价低廉和使用方便的优势，逐渐成为最常用的书写材料。

明代以前，书画用纸经历了麻纸、皮纸、竹纸等发展阶段，特别是唐、宋、元、明时期，竹纸和皮纸被广泛用于书画创作。由于古代造纸所用原料主要是桑、麻、竹、藤、稻草、麦秆等植物纤维，纸质比较疏松，表面有许多细微的毛孔，因而在书写和绘画时，墨汁和颜料很容易洇化渗透，对其效果和程度难以把握。为避免这种情况，减少书画创作中的失误、败笔，用于书画的纸张在经过初步制成后，还要被进一步加工处理，使之由生纸变为熟纸。这种由生变熟的方法有很多，包括研光、拖浆、填粉、加蜡、上矾、施胶及染色等手段，其目的都是一个，即填塞纸张表面的细小毛孔

和纤维之间的空隙，使之坚密光洁，便于使用[40]。因此，这个时期的绘画多为工笔重彩，书法作品也很少有墨色变化。但从元代后期开始，一些文人画家开创了水墨写意画法，为了达到墨分五色的效果，未经特殊加工处理的生宣纸也常常被用来写字作画。明代中期以后，水墨写意画法得到相当的普及和发展，出现了陈淳、徐渭等以此为擅长的书画家。从陈、徐等人的作品可以看出，出于对墨色浓淡干湿变化的追求需要，其作品大都使用生宣纸。同时，作为书法名家，他们的书法作品也有许多是在生宣纸上写成的。

到明末清初，用生宣纸或未经处理的生绢绫作书已经成为很普遍的做法了，王铎、傅山以及八大山人等人莫不如此。

与使用上的需要相配合，明、清时期安徽泾县一带制造生产的"宣纸"名声鹊起，深受书画家的青睐。泾县造纸的历史很久，在唐代即以向朝廷进贡纸而出名，唐时泾县属宣州府所辖，故后人将此地所产纸称为"宣纸"。从原料和制造方法来说，宣纸也是皮纸的一种，其主要原料是泾县所产青檀皮再加上稻草、楮皮等。宣纸虽然也分生宣和熟宣，但进入清代以后，适用于创作水墨淋漓的写意画的生宣纸大受欢迎，在书法创作中也被广泛使用。生宣纸的最大特点是纸质细腻紧密而柔软微涩，吸水性特别强，墨汁落到纸上即均匀渗透，墨色与纸质合为一体，沉着厚重，浓淡干枯层次分明。而用熟宣写字，则墨色浮在表面，不易吃入纸中，显得灰暗而无神采，若是经过填粉、加蜡处理的笺纸，表面光滑不吸墨，毛笔在纸上运行时往往轻飘浮滑，没有熟练深厚的用笔功力很不易把握。相比之下，生宣纸的特点更适合书法家特别是学习金石碑刻风格的书家的审美口味。

清初承明代帖学风气，书家作字仍以用熟纸或半熟纸为多，但有识之士已开始指出经特殊处理的笺纸华丽而不实用的缺点，清初金石碑刻收藏家曹溶就说过"白蜡打纸，笔墨不入，光亮耀目而已"[41]的话。从流传作品来看，清代前期除受董其昌书风影响的书家外，大多数兼擅书画者都有使用生宣纸的现象，如王铎、傅山等人纵肆酣畅、起伏跳荡的

豪迈书风，在很大程度上是借助了生宣纸的特殊表现力才得以发挥得淋漓尽致的。郑簠、原济、周亮工等人作品中沉静凝重的碑刻意趣，若离开了吸水性极强、易于显现墨色的生宣纸，其效果也会大打折扣。“扬州八怪”中的高凤翰、金农、郑燮等人更是充分利用了生宣纸的特点，把自己擅长的写意画技法或从汉代碑刻中体会来的金石气贯注到书法创作之中，使用笔的顿挫疾迟和墨色的燥润干湿忠实地反映出来。反观恪守帖学的书家中，从清初的沈荃、查昇到中期的张照、刘墉、翁方纲等人，身居高官，书名显赫，作书用纸非描彩泥金即填粉施蜡，故其下笔圆润丰腴，典雅流畅，实与所用笺楮有相当的关系。至如王文治善用淡墨，若非熟纸则无从措手，梁巘、钱沣虽属宗帖一派，但因多用生纸，气魄亦随之豪迈。事实说明，生、熟两类纸张的不同性质，对书家的创作效果起着不可忽视的作用。

乾嘉以后，碑学思想和碑派创作技法的广泛传播，也进一步促进了生宣纸的广为应用。碑派书法家在审美追求上崇尚厚重、生拙、迟涩的感觉，在技法上强调用逆、中实、铺毫等原则，而这些效果的实现在相当大的程度上依赖于生宣纸的特殊性能，尤以墨色的浓淡变化最为醒目。清代一些以取法碑刻为擅长的书家，当其在生宣纸上作书时，都能得心应手地发挥技巧，展示独特风格；而当其使用熟宣纸或粉蜡彩笺时，则往往面目全非，败笔迭出。从桂馥、伊秉绶、吴熙载、何绍基直到张裕钊、赵之谦，其作品都存在着因用纸不同而有高下差别、效果迥异的情况。

清代书家在创作中对生宣纸的认可和使用，经历了一个从生疏到熟练的发展过程。生宣纸因其敏感的吸水性，要求作者在挥毫之际，对墨汁中水分含量的多少，下笔力量的轻重，行笔速度的缓急，都要有准确的估计和把握能力。对于习惯了使用熟宣纸的书家来说，生宣纸无疑增加了用笔和用墨的技巧难度。在清初王铎、傅山等人用生宣纸书写的作品中，蘸墨较饱、墨汁中水分较多时，笔画、字形往往因墨水的洇化渗扩而失去笔意，形成一个个黑团；反之，当墨尽笔枯时，线条又常常扁薄

贫瘠而缺乏韵致。这些失误表明，在清初即使是功力深厚，经验丰富的名家，对生宣纸的把握也很难达到得心应手、指挥如意的地步。到清代后期，随着生宣纸被普遍采用，书法家们对其性能特点已能够熟练驾驭和发挥。何绍基、张裕钊、赵之谦等碑派名家不仅能充分利用生宣纸的特性来表达碑派书法用笔的新奇魅力，而且在墨色的变化方面也比传统的帖学书家更为丰富和生动。在他们的作品中，墨水湿浓之处的洇化成团与笔毫干枯时的飞白拖丝，作为作品中调整节奏变化和活跃视觉效果的手段起着重要作用。这种特点显示出碑派书家全面的造诣和匠心，与清初书家在掌握生宣纸时的力不从心是完全不同的。

在清代书法材料工具的转变过程中，除了纸张的由熟变生外，书家对毛笔的喜好和选用也发生了由硬毫受宠到羊毫走俏直至长锋羊毫独领风骚的变化。

工欲善其事，必先利其器。作为书写首要工具的毛笔，历来受到书家的高度重视。历史上杰出的书法家几乎都对毛笔有着严格的要求，而其褒贬取弃的原则，又与书写载体——绢纸的性能特点息息相关。可以说，毛笔的变化首先受到纸张性能的制约。

明代以前，制作毛笔的主要原料是兔毫、狼毫、鹿毫、鼠须和羊毛等，由于古人喜欢强调毛笔的强硬劲健，所以柔软的羊毛一般被用来作笔头外层的副毫，中间的笔心大都选用兔毛、狼毫及鼠须等硬毫来充任。硬毫笔具有锋颖劲挺，弹性较大的优点，在书写过程中，笔毫按倒后能自动恢复还原，用来书写圆转流畅的行草书尤其得心应手，故为宋、元以来帖派书家所广泛使用。然而硬毫笔又同时存在着蓄墨较少而出水较快的特点，在熟宣纸或粉蜡处理过的笺纸上书写，纸面吸水不多，尚无大碍。若在生宣纸上作书，特别是写篆、隶、楷书体时，则因纸张吸水量大而且快，行笔速度又较慢，往往陷入墨饱则点画肥软无骨、笔枯则点画单薄虚浮的尴尬境地。如果为保持墨色均匀而时时蘸墨，则又破坏了字势、行气的连贯呼应，使作品失掉了完整的神采。

相比之下，羊毫笔蓄墨较多，出水较慢，掌握得当，能够蘸一次墨而

连作数字，一气呵成，更适合在生宣纸上进行书写。因此，随着生宣纸被广泛应用，羊毫笔的优势遂被书家所认识，制造和使用纯羊毫毛笔越来越普遍了。

据董其昌的学生叙述，董氏作小字时使用兔毫（紫毫）或兼毫笔，而写稍大的行书及为人题写匾额时，则用羊毫，“其头甚长，约一寸七八分，又略丰美，所谓毫毛茂茂，但笔尖瘦耳”㊷，取其贮存墨水较多，写起来不易枯滞。董其昌所用羊毫笔虽笔头甚长，但书写时只用笔尖，故笔尖瘦。其弟子倪后瞻介绍新笔的发笔方法时主张笔头只开二、三分，并强调“此法传自玄宰先生”。可见董氏虽用羊毫，但并不用长锋。至于当时其他书家则多用硬毫，杨宾在《大瓢偶笔》中讲到毛笔的选择标准时仍认为“羊毫为下”。

乾嘉时期，羊毫笔开始兴起，而且笔锋也由短加长。当时擅长行草书的梁同书就极力提倡使用长锋羊毫，他主张：“笔要软，软则遒；笔头要长，长则灵；墨要饱，饱则腴”；“人人喜用硬毫，故枯。若羊毫便不然。”㊸ 梁同书的书法虽是帖学一路，但他提倡的长锋、羊毫、饱墨的原则，却完全是后来碑派书家的作书要诀。据记载，梁同书与同时书家蒋仁均专用羊毫，二人都与擅长制作羊毫笔的工匠夏岐山、潘岳南等交往密切，梁氏著有《笔史》一卷，记有当时著名笔工夏岐山、潘岳南、沈茂才、王谔廷、陆锡三、姚天翼、沈秀章、王天章、陆世名等人姓名，其中夏、潘二人所制，最为梁氏所喜用。其悼夏、潘二人诗中有“可惜夏、潘亡已久，一番抽管一悲凉，陆、沈、姚、王亦有闻，试来毕竟未精纯”之句，足见其对二人所制羊毫笔的喜爱㊹。此外，碑学理论和碑派书法的主张者包世臣也喜用羊毫笔。在其所著《艺舟双楫》中专有《记两笔工语》一篇，其中记载了包世臣与归安（今浙江湖州）善琏笔工王兴源、苏州笔工王永清二人的交往。包氏对两位笔工所制羊毫笔十分称许，并记录了二人对于制笔要领的阐述，由于包氏“先后遍赞于嗜书者，两笔工之名遂甲吴、越间”。

清代中期长锋羊毫的盛行，与碑派书法的崛起有着直接的联系。碑

派书法的崛起，最初是从隶、篆两种书体的复兴开始的，而这两种书体具有一个共同的特点，即是笔画较长，行笔时力量要稳定，墨色要均匀。若用硬毫书写，笔头蓄墨少，出水快，势必浓枯不均，反差突兀，无法达到古朴沉厚的金石效果。为了能在书写篆、隶书体时更接近秦、汉碑刻的精神，书家自然会求诸工具材料的改变。长锋羊毫与生宣纸的配合正是在这种需要下应运而生，为碑派书家提供了理想的物质条件。

乾嘉时期涌现出一批以写篆、隶书体见长的书家，其中王澍、钱坫、洪亮吉、孙星衍等人所写的篆书点画平稳整齐，墨色浓淡均匀，他们所用的都是长锋笔，只是将笔锋作烧、剪处理使之齐整的做法太显匠气，不足为法。真正能够将长锋羊毫笔的特点运用得淋漓尽致、得心应手的碑派书家，首推邓石如。邓氏使用长锋羊毫不加烧、剪处理，而用“悬腕双勾，管随指转”的方法使毛笔时时保持垂直端正，中锋着纸，不论作篆、隶、楷书，均以遒逸劲折、纵横捭阖为目标[45]。邓石如为以后的碑派书家在取法碑刻，尤其是在运用和发挥长锋羊毫的特殊性能方面，树立了一个成功的榜样，正因如此，包世臣在总结和传播碑派书法技巧的实践中，始终将邓石如作为一面大旗来鼓吹宣传，遂使碑学理论风靡天下。

道光以后，包世臣等大力鼓吹碑学理论，同时总结出一整套碑派书法的技法要求。碑派书法的技巧要领和审美原则主要包括：用笔要肘腕俱悬，管随指转，运笔须平铺笔毫，中锋用逆，墨色取浓重饱满，燥润相间，点画求中实气满，遒厚凝重，最终理想是远接秦、汉传统，引篆、隶遗意入真、行。上述这些要求的提出和实现，显然与长锋羊毫笔的使用存在着直接的关系。

首先，宋、元以来帖派书家仅长于行、草，短笺长卷随意挥洒。因其字形较小，行笔速度又较迅疾，书写时手臂动作幅度不大，只靠腕部动作便能胜任，故不必强调悬肘、捻管等技术动作，硬毫笔本身特有的弹性即可保持笔锋时时还原。而碑派书家多擅篆、隶，字形较大，点画一变行、草的起伏跳荡为平稳拖长，硬毫笔含墨少、出水快的弊病成为严重

阻碍。又因为兔、狼、鹿毫锋颖皆短，很难制作长锋笔，书家只能求诸羊毫。但羊毫笔弹性较差，柔软易倒折，长锋羊毫尤其如此，若肘腕不悬，很容易造成锋毫偃伏、点画扁薄的情况。所以在使用时必高悬肘腕，使笔锋垂直向下。另外，遇转折处为避免笔毫绞结或叉散的现象，还须随时用指尖捻动笔管，将毛笔调整到收拢攒聚、中锋着纸的状态。不言而喻，悬肘、捻管都是针对长锋羊毫的特殊性而在使用时必须掌握的基本技巧。

其次，碑派书家为矫正帖学书法靡弱轻浮的弊病，主张点画不仅要两端饱满，中截亦要坚实不虚，因此在书写过程中要将笔毫平铺纸上，以达到万毫齐力、气势充足的目的。要做到这一点，首要条件是笔锋较长，蓄墨饱满而出水速度缓慢均匀，而这是硬毫笔无法做到的，非用长锋羊毫不可。长锋羊毫蓄墨丰足、出水较慢的特点，一方面保证了书写过程中，即使是篆、隶这样行笔较慢、笔画拖长的书体，每一笔画都能够始终墨色充足，气韵连贯，从而给人以古朴厚重的感觉。另一方面，墨汁浓重，饱蘸多蓄，书写时墨水下注的垂力同时也可以弥补羊毫柔软易倒的缺陷，增加其弹性。

从实践效果看，道光以后的碑派书法名家大多擅长使用羊毫乃至长锋羊毫笔。吴熙载、何绍基、张裕钊、赵之谦等人独特的书法风格，似乎非长锋羊毫不能臻此。嘉、道间的隶书名手姚元之即以善用长锋羊毫著称于时。擅长书法的收藏家陈介祺偏爱长锋羊毫，常常“苦无羊毫可用”，又称“笔毫患其不长”，以至“书亦懒作”，到了非长锋羊毫不用的地步[46]。魏锡曾则在教人习书时反复强调“提肘回腕，羊毫浓墨”，并注明“羊毫须通开”[47]。同时学者苏惇元虽主张羊毫过于软弱，不宜纯用而当与兔毫相兼，但又说笔锋一定要长，谓“毫长则纵舍顺利，而势不局促”，“纯用长毫则尖齐腰健，可以深开而多含墨，能提能按，能大能小”[48]，确是道出了长锋羊毫的特点和优势。

在清代书法发展史上，特别是碑派书法的演进过程中，生宣纸和长锋羊毫的广泛应用具有重大的意义。而对于一种新的艺术理想来说，除

了理论上的阐释宣传和创作上的取法探索外，工具材料方面的改变拓展也是一个重要环节。

明代以前的近千年间，帖学书家一直以硬毫、熟纸为主要工具材料，因而形成一套完整的技法体系，在这期间，毛笔、纸张的制造技术和性能特点也是按照适应书家需要的规律发展完善的。所以，清初一批受金石学启发而开始临汉碑、写隶书的书家，因其所用工具材料仍是硬毫、熟纸，其作品也只是在字体外形上显示出复古的趋向，至于精神气韵，则与秦、汉古风相去尚远，更不用说出新立派了。

嘉、道以后，碑学运动获得长足的发展，已从对金石碑刻的简单临习模仿和对北派书风的鼓吹宣传，进一步落实到对现实创作的关注上来。而生宣纸和长锋羊毫的普及，更使碑学体系得以完善。只有在寻找到了理想的工具材料之后，碑派书家所擅长的特殊笔墨技巧才能得心应手地发挥，碑学理论家所推崇和期望的独特效果与风格才得以实现。到清代后期，长锋羊毫、生宣纸和北朝碑刻，已经成为碑派书法作品缺一不可的组成部分。

在碑学理论和碑派书法的发展过程中，长锋羊毫和生宣纸已从简单的书写工具上升为一种艺术流派的美学象征，二者结合在一起，为书法开辟了一重前所未有和其他工具材料无法替代的艺术境界。从某种意义上说，长锋羊毫与生宣纸给清代碑学书法运动带来的突破和收获，甚至比碑派书法的母体——金石碑刻还要丰富和显著。

---

① (清)钱泳《履园丛话》十一上《书学》。

② (清)梁章钜《退庵随笔·学字》。

③ 《清史稿》卷四百八十六《包世臣传》。

④ 参见(清)包世臣《艺舟双楫》之《述书上》《述书中》。

⑤ (清)包世臣《艺舟双楫·历下笔谭》。

⑥ (清)包世臣《艺舟双楫》之《述书》《历下笔谭》《自跋草书答十二问》。

⑦ 《何绍基诗文集》文钞卷九《跋〈魏张黑女墓志〉拓本》。

⑧　(清)姚配中《书学拾遗》,载《明清书法论文选》。
⑨⑩　《何绍基诗文集》文钞卷十《跋汪鉴斋藏虞恭公温公碑旧拓本》。
⑪　《何绍基诗文集》诗钞卷十九《题周允臣文俞庙堂碑关中、城武二本》诗序。
⑫　《何绍基诗文集》诗钞卷二十《题智师千文》诗序。
⑬　《何绍基诗文集》文钞卷十《跋张荐山藏贾秋壑刻阁帖初拓本》。
⑭⑮　见(清)刘熙载《艺概·书概》,上海古籍出版社,1978年。
⑯　(清)刘熙载《游艺约言》,载同⑧。
⑰⑱　(清)陈介祺《习字诀》,载同⑧。
⑲　(清)魏锡曾《书学绪闻》,载同⑧。
⑳　参见《何绍基诗文集》文钞卷十一《跋张宛邻先生临书谱为仲远作》及《北魏张玄墓志》包世臣跋。
㉑㉓　《何绍基诗文集》文钞卷五《书邓完伯先生印册后,为守之作》。
㉒　《何绍基诗文集》诗钞卷二十《题〈张黑女志〉》。
㉔　《何绍基诗文集》诗钞卷十四《猿臂翁》。
㉕　《何绍基诗文集》文钞卷九《跋魏〈张黑女墓志〉拓本》。
㉖㉗　(清)杨守敬《学书迩言·评书》。
㉘　马宗霍《书林藻鉴》卷十二《莫友芝》条。
㉙　见《书法丛刊》1995年第四期《杨沂孙行书册页》图版二。
㉚　见(清)俞樾《春在堂随笔》,江苏人民出版社,1984年。
㉛　《赵之谦印谱》"绩溪胡澍川沙沈树镛仁和魏锡曾会稽赵之谦同时审定印"边款(上海书画出版社,1979年)。
㉜　(清)赵之谦《章安杂说》。
㉝　钱君匋《赵之谦的艺术成就》引赵之谦《与梦醒书》,《文物》1978年第9期。
㉞　《赵之谦书画集》下《峄山刻石》款跋(人民美术出版社,1991年)。
㉟　见朱剑心《金石学》第一编引罗福颐《印谱考》。
㊱　见(清)阮元《小沧浪笔谈》卷三《山左金石志序》。
㊲　见《何绍基诗文集》附录三《何蝯叟乙未归湘日记》。
㊳　《何绍基诗文集》文钞卷九《跋魏〈张黑女墓志〉拓本》,诗钞卷二十《题〈张黑女志〉》。
㊴　《何绍基诗文集》文钞卷三《僧六舟金石书画编年录序》。
㊵　参见潘吉星《中国造纸技术史稿》。
㊶　(清)朱履真《书学捷要》,载《历代书法论文选》。
㊷　(清)倪后瞻《倪氏杂著笔法》,载同⑧。
㊸　(清)梁同书《频罗庵论书》,载同⑧。

㊹ 见(清)梁同书《笔史》及徐康《前尘梦影录》,载《美术丛书》第一册。

㊺ 参见(清)包世臣《艺舟双楫·邓石如传》。

㊻ 参见华人德《论长锋羊毫》,载《中国书法》1995年第5期。

㊼ (清)魏锡曾《书学绪闻》,载同⑧。

㊽ (清)苏惇元《论书浅语》,载同⑧。

第四章

碑派书法的鼎盛时期

进入清代末期,碑派书法发展到了鼎盛阶段。在与书法密切相关的学术界,一方面朴学力量开始减弱,新崛起的今文经学与不断渗透进来的西方文化相结合,形成了光绪时期(1875—1908)的维新变法运动。虽然1898年的“戊戌变法”很快失败,但这一运动的精神领袖康有为在今文经学的思想基础上写出《广艺舟双楫》一书,对碑学运动作了总结和发挥。另一方面,金石学研究进一步细致深入,而殷商甲骨文、汉晋简牍残纸文书等新发现更拓展了传统金石学的领域。这些都对书法的发展,特别是碑学理论和碑派书法的发展产生了积极影响。

在创作实践方面,清末民初的书坛上继续保持着咸、同以来的趋势,帖学书法衰微至极,已经无法与碑派书风抗衡,“三尺之童,十室之社,莫不口北碑,写魏体”①,堪称是这一时期书法风气的概括写照。一批碑派书家脱颖而出,以各自独特的造诣、风格争奇斗艳,各逞其长,在各种书体中都取得了突出的成就。

此外，一些由清代进入民国的书家开始对整个清朝的书法大势及得失进行总结分析，新出土的甲骨文、简牍、残纸书迹受到一些目光敏锐书家的关注，被引入书法创作，也是清末民初书坛的新动向。

第一节

碑学的总结与金石学的拓展

经过了道光、咸丰、同治时期的普及和发展以后，碑学到清末开始进入一个由广泛收集、品评、著录向深入研究、归纳、总结转变的新阶段。特别是以书法家为主体的鉴赏活动和临习实践，已经占有重要的位置并成为收藏鉴赏的主流。书法家收藏、鉴赏碑版石刻拓本，目的是为了研究其书法风格特点，丰富和提高自己的创作，探索并形成个人风格面目。这种趋向促使碑学逐渐从金石学中独立出来，成为清末书法理论的主要基础。

由于书法界对碑版石刻的重视和实践是在金石学的推动下引发的，因此，金石学领域的研究进展和成果，始终对书法界起着直接的影响作用。同时，书法界的风气和反应也渗透介入到金石学界，使金石学者越来越将更多的精力投注到对碑版石刻的书法特点的分析和阐释上来。从金石学中衍生出来的碑学书法理论反过来又对金石学研究，特别是对碑版石刻研究的深入发展产生影响，成为清末碑学研究的主要特点。在这方面，以叶昌炽的《语石》一书最有代表性。

叶昌炽（1849—1917），字鞠裳，号缘督庐主人，长洲（今江苏苏州）人。光绪十五年（1889）进士，授编修，历任国子监司业、翰林院侍讲、甘肃学政等职。叶昌炽长于校勘和目录之学，又好收集研究碑版石刻拓本。其从事碑版之学，缘自缪荃孙、魏锡曾等前辈学者的影响，成进士后

在北京与王懿荣、沈曾植(1850—1922)等收藏家和书法家交谊密切,遂亦潜心于斯。自称"访求逾二十年,藏碑至八千馀通。朝夕摩挲,不自知其耄"②。宣统元年(1909),叶昌炽所著《语石》问世,成为清代金石学领域空前绝后的集大成之作。

《语石》全书共十卷,四百八十多条,作者在对大量碑刻拓本考察研究的基础上,参证前人论述,对历代石刻的"制作之名义,标题之发凡,书学之升降,藏弆之源流,以逮摹拓、装池、轶闻、琐事"等各方面都作了详细具体的归纳总结,钩沉发微,引征有据,堪称是一部碑版石刻的百科全书。

首先,《语石》的最大特点是收录内容广泛丰富。从时间上看,书中所涉及碑刻起自三代,止于宋、元,不论是正统朝代还是僭伪称号均有论及。从地域上看,各省碑刻分别叙述之外,更远及朝鲜、日本、安南(越南)和欧洲、非洲,眼界十分开阔。从刻石种类上看,除碑版、摩崖、墓志、造像等大宗资料外,更推及塔铭、经幢、桥柱、井栏乃至石人、石狮、香炉、石盆等小品杂项。从观察角度上看,不仅对石刻本身的各个部位和各种情况介绍详细,而且对碑文的体例类别、称谓署款、行文方向及避讳增改等也有全面的记述。清代金石学著作汗牛充栋,体裁完备,但以全面细致、穷极博奥来衡量,则无出其右者。

其次,作为一部论述石刻碑版的专著,该书研究视野开阔全面。与其他金石学著作大多囿于器物本身不同,《语石》的考察范围更从石刻扩展到人及相关的其他事物。作者花费相当多的篇幅,对石刻的立碑人、撰文者、书丹手、镌刻工匠及拓片商人的身份类别和水平高下进行了考证排比。此外,书中还介绍了许多与石刻有关的各种知识,举凡椎拓、装裱、收藏等方法,碑刻的别称以及摹本、赝本、孤本、精拓、残本、足本等各类拓本的辨析等等,应有尽有,巨细无遗。这些丰富的知识,使得该书在保持其学术地位的同时,又为广大的收藏者提供了切实指导。

再次,由于作者治学态度严谨,收藏宏富,见闻广博,因而其书条理

清晰,引征有据,议论详实。书中所记各种石刻资料,大都出自作者自藏或亲眼所见,少数未得见者,也都依据钱大昕、王昶、翁方纲等著名学者的记载并加以说明,绝无草率含混或不加辨证的传闻。而所下各种结论,更是在分析实物资料并参比前人观点的基础上得出的,往往有独到见解和匡正前人错误之处。在金石学空前普及的清末,各地新出石刻日渐其多,常有前人著录未及者。叶昌炽虽收藏碑刻拓本八千多通,但并没有矜奇示富地仿效前人著录做法,去着意于尺寸、地点、字数、录文等表面现象,而是站在更高一层,利用这些材料去发现解释碑版石刻中各种制度、做法的名实、渊源和规律,显示出不同寻常的学术眼光和修养。所以《语石》问世后,一直被公认是清代金石学领域中代表石刻研究的最高学术水平和价值的著作。

最后,《语石》还有一个与一般金石学著作不同的特点,就是非常重视对书法的研究和考察。清代后期,由于碑学理论的兴盛,许多书法家介入到金石学领域中来,特别是对碑版石刻的研究,在很大程度上与书法家的取法临习有密切的关系。这种风气在《语石》中也明显的反映出来。叶昌炽在此书的"自序"中曾明确表示:

> 余不善书,而好论书。莛撞蠡测,举古今书家进退而甲乙之,只见其不知量耳。虽然,知者未必能,能者未必好,余固知之而好之者也……是书出,惧世之耳食者,将以余为集矢之质的,而缣素剥肤也。习见余之恶札者,又将讶其言之不类也。故书此以解嘲云尔。

从作者这段"解嘲"的话中可以看出,《语石》的撰写初衷,与其喜欢谈论书法、欲帮助学书者开阔眼界有很大关系。同时他也预见到,此书流传以后,会被人当作评论书法的著作来看待——这大概也是当时许多金石学著作的共同命运。作为一部金石学著作,《语石》在讨论碑版石刻的书法特点、历代书法名家书碑及无名书手等内容方面,花费了大量笔墨。书中有关历代名家书碑情况,尤显搜罗赅备,评价准确,许多在史籍

中仅存书名、不见其迹的书家，通过其介绍得以落实澄清，对研究书法史和认识历代书风特点大有裨益。而其评议书法风格技巧之语比比皆是，于平和允当之中时出高论，从中亦可窥见作者的书学修养。

《语石》一书既是清代金石学领域中研究碑版石刻的总结性著作，同时也是碑学书家收集鉴藏和研究取法碑刻拓本的入门指导。正如作者在《语石》“自序”中对此书撰写缘由及性质所作的说明：“后进来学，亦间有乐予之乐，而苦于入门之无自。因辑为此编，以飨同志……既非欧、赵之目，亦非潘、王之例，非考释，非辑录，但示津途，聊资谈囿。”也正因为如此，《语石》才能不为体例、学科界限所囿，横跨金石、书法两个门类，使更多的人都能从中获得学识和收益。此书刊行于世后，柯昌泗又著有《语石异同评》，对叶氏原书多有补充和发挥，亦具有很高价值。

在书法界，碑学理论在碑派书法创作实践的普及和成就基础上，也进入了总结回顾的新阶段。乾嘉以来，经过阮元振聋发聩的号召提倡和包世臣具体入微的探索推动，碑学理论逐步深入人心；在实践方面，邓石如开创风气在前，何绍基、张裕钊、赵之谦等人施展才学于后，碑派书法已从单纯模仿古人转为利用碑版石刻来启发书家创作灵感，寻找和强化个人风格的努力。与此同时，新的金石碑刻材料不断出土问世，收藏碑刻拓本之风广泛普及，也为碑学理论研究和碑派书法实践提供了更广阔的发展条件。正是在这种形势下，康有为写出了著名的《广艺舟双楫》，将清代书坛的碑学运动推向了一个新的高峰。

康有为（1858—1927，图 4－1.1），原名祖诒，字广厦，号长素、更生，广东南海人。光绪二十一年（1895）进士，授工部主事。康有为少年读书时即不好八股文，故屡试不中，曾到香港、上海等地游历，阅读了大量西学书籍，又曾从理学家朱次琦学经世致用之学并受今文经学家廖平影响甚深。因此，他在年轻时就形成了主张革新改良的思想。光绪十四年（1888），康有为在北京参加乡试时第一次上书皇帝，要求改变成法，革除弊政，但因朝中士大夫的反对，上皇帝书未能送达。光绪二十一年（1895）三月，清廷与日本签订了丧权辱国的《马关条约》，正在北京参加


4-1.1 康有为像

会试的康有为发动在京的十八省举人一千三百多人联名上书朝廷，要求拒约、迁都、练兵、变法，并与梁启超等办《中外纪闻》《强学报》，组织强学会。光绪二十三年（1897）德国强占胶州湾，他又两次上书要求变法。这一系列上书活动不仅使康有为名声大增，也促成了光绪二十四年（1898）的戊戌变法运动。在变法期间，康有为受到光绪帝载湉的召见，受命任总理衙门章京，主持新政。变法失败后，因被通缉，遂流亡海外。民国成立后，康有为回国主编《不忍杂志》，但思想已转为反对共和，保护国粹，1917年曾与军阀张勋策划复辟帝制，旋即失败。晚年定居青岛并逝世于此。

光绪十四年（1888）冬，康有为在北京第一次上书未获成功，且为京中权贵所忌恨谗议，又因海道被冰冻阻断无法回广东，滞留在京师南海会馆，心情极其低落。此时，沈曾植等友人劝他勿谈政治，宜以金石碑版陶冶心情。于是他便搜集购买了大量碑刻拓本，潜心研究。第二年回到广东家乡，遂将在京所写旧稿加以整理，著成了《广艺舟双楫》。

《广艺舟双楫》全书共二十七篇，分为六卷，书前有叙目一篇。该书内容丰富，体系完整，从文字的起源，书体的演变，碑刻书法的价值、特点及其派别与技巧，乃至“馆阁体”书法的特点要求与书写要领等各方面均有论及。比起阮元的“二论”只是两篇短文、包世臣的《艺舟双楫》仅为札记汇编以及其他书家在题跋书信中的零星论述来，康有为的《广艺舟双楫》洋洋六万多言，可以算得上是长篇巨制了。其书中集书法源流阐释、学习途径指导、风格特点鉴赏、用笔方法考证于一体，是清代惟一的

以碑学观点为指导思想，对书法艺术的各个方面进行全面论述的书法理论著作。

康有为明确表示自己是碑学的信奉和支持者，自谓《广艺舟双楫》的撰写就是承袭包氏之论而进一步“孳之衍之”。他根据“天地江河，无日不变”和“制度、文章、学术皆有时焉”的思想，对秦汉以后历朝历代的书法特点和变化规律进行了回顾和概括。在总结清代书法的发展时，作者抓住碑学与帖学的转换这一关键，反复强调碑学取代帖学的事实及合理性：

> 物极必反，天理固然。道光以后，碑学中兴，盖事势推迁，不能自已也。
>
> 碑学之兴，乘帖学之坏，亦因金石之大盛也……出碑既多，考证亦盛，于是碑学蔚为大国。适乘帖微，入缵大统，亦其宜也。
>
> 今日欲尊帖学，则翻之已坏，不得不尊碑；欲尚唐碑，则磨之已坏，不得不尊南北朝碑。尊之者，非以其古也。笔画完好，精神流露，易于临摹，一也；可以考隶、楷之变，二也；可以考后世之源流，三也；唐言结构，宋尚意态，六朝碑各体毕备，四也；笔法舒长刻入，雄奇角出，迎接不暇，实为唐、宋所无有，五也。有是五者，不亦宜于尊乎！③

值得注意的是，康有为在书中首次使用了“碑学”和“帖学”这两个概念名称，这在清代书法著作中是一个创举。他还将阮元、包世臣、邓石如、伊秉绶、张裕钊等人作为碑学发展过程中理论和实践上的里程碑，从而通过对碑学取代帖学过程的阐述，将清代书法的发展演变动力概括性地归结为碑、帖两大势力彼此消长的作用。

对于书法分南、北两派这一问题，康有为不同意阮元、包世臣的看法。他认为，书法虽可分派，但不能分为南帖、北碑。历史上虽存在过南、北两派，但南方碑刻如《谷朗碑》《葛府君碑》《郛休碑》《爨宝子碑》《爨龙颜碑》及《瘗鹤铭》等，“较之魏碑，尚觉高逸过之”。相反，北碑中

《郑文公碑》《石门铭》《刁遵墓志》《高湛墓志》及《龙藏寺碑》等，高简疏逸，虚和婉丽，“何尝与南碑有异？”因此，就碑刻来说，南、北是一样的。在墨迹方面，北朝数百年间，工书者甚多，而墨迹绝无一纸流传，大约是由于唐代秘阁所藏遵从太宗崇王的喜好，“摈北人而不取”所致。换句话说，无论南派、北派，均兼有碑版、墨迹，只是南方碑少，人多未见，而北派墨迹又未能保存流传，因而才产生阮元的南帖、北碑之论。北、南两派只是多“筋骨”与尚“风韵”的不同。这种观点与阮元、包世臣等人相比，显得更加客观和全面。

在确立了南北朝碑刻的至尊地位后，他又进一步从南北朝碑刻中特别推出了魏碑。康有为认为：北朝碑刻以魏最为兴盛，也最为完备，凡后世出现的各种体势风格，在魏碑中都已具备。观魏碑如行山阴之道，应接不暇，随便学一种即可成家。有了魏碑，南朝及齐、周、隋各朝之碑，可以不备。为了突出南北朝碑刻的价值，他还在此书中专设了《卑唐》一篇，谓唐人专讲结构，虽高于宋、明，但与魏、晋相比，古法尽失，卑薄已甚。唐代虽有欧、褚、颜、柳等书家能得六朝遗绪，但其碑屡经椎拓翻摹，已与枣木刻帖无异，宋、元以来学唐碑者无人能成大家，学书者不如从完好如新的南北朝碑刻入手，与唐贤争高下，邓石如、包世臣、赵之谦等人走的就是这条路。故学书者即使终身不见唐碑亦无不可④。

在用笔技巧方面，康有为主张执笔应腕平掌竖，“四指争力，势相蹙迫”。只有“平其腕，竖其锋，使筋反纽，由腕入背”，才能发挥“通身之力”，以此取代包世臣的“五指齐力”之说。他还否定了包氏“以指运笔”的观点，认为“用指力者，笔力必困弱”，“婉弱之由，败绩在指”。在此基础之上，康有为将书法的点画形态概括为方笔、圆笔两种，并总结说：

> 方用顿笔，圆用提笔，提笔中含，顿笔外拓。中含者浑劲，外拓者雄强，中含者篆之法也，外拓者隶之法也。提笔婉而通，顿笔精而密，圆笔者萧散超逸，方笔者凝整沉着……提则筋劲，顿则血融……圆笔用绞，方笔用翻……妙处在方、圆并用，不方不圆，亦方亦圆。⑤

可以说，方、圆概念的提炼和阐发，是康有为对笔法、风格分析思考的核心所在。事实上，无论是康有为自己的书法创作，还是他对历代碑刻风格的分析品评，都是围绕着这一核心展开的。

康有为以前的碑学主张者，虽然推重碑版石刻，但大都范围较广，举凡秦、汉、南北朝、隋、唐之碑，莫不重视。到了康有为，始将碑学范围缩小，限定在南北朝时期，尤其标举魏碑而压倒一切。又极力贬斥唐碑，厚古薄今。应该说，康氏的这种做法，是清代后期以来碑派书家取法南北朝碑刻取得巨大成就和北碑出土日多、世人眼界大开的反映，而康有为的书法观念也正是在这种形势下形成的。在他的眼中，南北朝碑刻无美不备，登峰造极，不论何种用途、种类的书法均可从中获取营养，以至于在专门传授“馆阁体”的学习方法时，也开列出多种南北朝石刻作为临习范本。康有为在《广艺舟双楫》中所采取的完全根据碑刻来阐述书法史的“泛碑学”观点，对南北朝碑刻，特别是魏碑的突出褒扬和细致品评，对碑派书法创作技巧的研究传授以及对学书途径和取法范本的介绍，标志着碑学理论和碑派书法已经进入到一个完全成熟和更加系统化的高度。

康有为在《广艺舟双楫》中引用了大量的材料，数量之多，超过以往任何一部书学著作。在《原书》一篇中，他不仅列举了中国古代史籍所记载的各种字体、书体，同时还将各种外国文字拿来与中国文字进行比较分析，视野十分开阔。清朝末年，古代碑版、墓志、造像等材料纷纷出土面世，康有为在北京时，遍观潘祖荫、盛昱等人的金石收藏，同时自己也购藏了一大批碑刻拓本。故其书中对南北朝碑刻列举、分析非常全面详细，凡稍有名气影响的石刻，几乎都有提及。正如康氏所说：“今南北诸碑，多嘉、道以后新出土者。即吾今所见碑，亦多《金石萃编》所未见者。”⑥正因为具备了资料丰富的条件，康有为才能对历代碑刻的风格特点进行具体细致的对比研究，从而将其划分成不同的流派和品列。此外，康有为还就其所见，对商、周、战国及秦汉金文的书法特点进行了列举和形容，这也是此前其他书学论著很少涉及的内容。

尽管《广艺舟双楫》有以上的特点和价值，然而也应该看到，由于康有为撰写此书时所处的特殊的心情及其思想、学术渊源，使得此书存在着极端化倾向和自相矛盾的地方。

康有为的思想、学术基础是理学、今文经学和西学的混合体。清代后期的理学和今文经学在学术上和政治上都是作为乾、嘉朴学的对立势力发展起来的，具有浓厚的经世致用色彩。特别是今文经学，不为训诂考证所束缚，重在对“微言大义”的挖掘和发挥，借阐释古代圣贤之“微言”，宣扬自己的思想主张。因此，今文经学家的学术研究最后往往介入现实生活或政治问题。康有为也是如此。他撰写《广艺舟双楫》时，正是向皇帝上书不达、政治抱负遭受挫折的时候，思想极其苦恼，研究书法只是为了排遣郁闷、陶冶心情，因此，不可避免地会将其欲革除旧制、变法图新的开宗立派思想寄托于其中。他在同一时期所写的《新学伪经考》和《孔子改制考》等政治著作，更直接地表达了这种思想倾向。在破除对经典学说的迷信、创立自己的新体系方面，《广艺舟双楫》这部书学著作与《新学伪经考》和《孔子改制考》等政治著作是完全一致的。

《广艺舟双楫》刊行后，很快在社会上引起强烈反响，成为当时书坛上最有影响力的著作。不管是赞成还是反对康有为书学观点的人，都对此书表现出极大的关注。从其在短短的七年中就先后印刷了十八次这一事实上，足可以推见其在当时所受到的重视程度。清末民初书坛上碑派书法的繁荣鼎盛，与《广艺舟双楫》的号召推动有着很大的关系。

清代中期以后，作为碑学理论和碑派书法的重要基础和支撑力量的金石学，其研究范围也在不断地扩大和丰富。除钟鼎彝器和碑版石刻这两项大宗资料外，玺印、钱币、砖文、瓦当、镜鉴及玉器等也都在金石学的研究中占有重要地位。清末民初，随着好古、鉴藏风气的炽盛，收藏家们对古代遗物的搜集和辨别也越来越广泛和细致。这不仅使收藏鉴赏活动获得发展和普及，同时也促进了金石学研究范围的进一步拓展。在这方面，殷商甲骨文、汉晋简牍及敦煌文书的出土发现具有重要的意义和深远的影响。

清代后期，河南安阳小屯村的农民经常在田间拾得龟甲兽骨残片，有些还带有刻画字迹，但由于人们不知道其来历，又不认识上面的文字，所以一直未能当作古董出售，而只是由药铺作为药材低价收购，称之为“龙骨”。光绪二十五年(1899)，山东古董商范维卿携带一些甲骨来到北京，金石学者和收藏家王懿荣见到以后，以特有的敏感立即对上面的文字产生了极大兴趣。经过研究，他断定这是一种比篆籀更早的字体，遂将范氏所携甲骨全部买下，并嘱其继续搜集收购。由此，安阳甲骨的名声迅速扩大，四方古董商纷纷麇集而来，收购转卖于收藏家和学者。继王懿荣之后，刘鹗、端方、罗振玉、王襄（1876—1965）等人以及一些外国传教士也开始大量收集甲骨，并开始研究考证和编辑出版⑦。

王懿荣，字正孺，号廉生、莲生，山东福山人。光绪六年(1880)进士，授编修，历任河南乡试主考官、翰林院侍读、国子监祭酒，入值南书房。八国联军进攻中国时，受命组办团练，联军攻入北京之日，因抵抗失败遂在北京投井自杀。王懿荣以博学著称于时，尤酷好金石文物，收藏颇丰，并长于鉴赏考证。作为最先认识和收藏甲骨的人，王懿荣共收集到一千多片甲骨。但他在发现甲骨文的第二年即自杀而死，因此对甲骨文未能进行更深入的研究。王氏死后，其子王崇烈将王氏的收藏品出售以偿还债务，其中一千多片甲骨与大量金石碑刻拓本均转入其好友刘鹗手中。

刘鹗（1857—1909)，字铁雲，又字公约，号鸿都百炼生，丹徒（今江苏镇江）人。早年不守绳墨，拒入仕途，先后在上海行医、经商，均告失败。曾入其父执吴大澂幕中参与督治黄河，颇显才干，因而被朝廷以知府任用。后弃官经商，为英国公司主持开采山西煤矿。八国联军占领北京期间，他曾低价购入俄军掠夺的太仓储粟，再倒卖谋利，因此致富。光绪三十四年（1908）以盗售太仓储粟的罪名被遣戍新疆伊犁，次年死于该地。

刘鹗在数学、医学、水利、文学等方面都颇有造诣，所著小说《老残游记》在清末风行一时。又喜收藏金石碑版，与王懿荣等往来密切，王懿

荣死后，其收藏的大量金石碑刻拓本及一千多片甲骨都为刘鹗所购得。加上自己原有的收藏,刘氏所拥有的甲骨数量多达五千多片。光绪二十九年(1903),刘鹗从所藏甲骨中选拓了一千多片,编辑成《铁雲藏龟》刊行于世,这是甲骨文第一次被著录刊印。

王懿荣和刘鹗虽然在认定和刊行甲骨文方面开风气之先，但都未能进行深入的研究。真正开始对甲骨文进行研究利用的,首推孙诒让和罗振玉二人。

孙诒让（1849—1908)，字仲容，号籀庼，浙江瑞安人。同治六年(1867)举人,授刑部主事,不久即辞官归里,专心学术和教育事业,晚年曾被推为浙江省教育会会长。孙诒让长于经、史训诂考证,是晚清著名的朴学大师。又精于文字学,在金文研究上成果显著,著有《古籀拾遗》和《古籀馀论》，对宋代和清代的几部重要的铜器铭文研究著作多有订正。在甲骨文方面,他根据《铁雲藏龟》的资料,撰成《契文举例》和《名原》,对商代历史和甲骨文字进行考释,因而成为认识甲骨文的第一人,筚路蓝缕,功不可没。

罗振玉(1866—1940),字叔蕴,又字叔言,号雪堂、贞松老人,浙江上虞人。清末曾任学部参事官及京师大学堂农科监督等职。入民国后以遗老自居，参与谋划复辟帝制，1934年出仕伪满洲国政权，为士林所惜。在学术上,罗振玉精于金石碑版研究,涉猎范围非常广博,著述颇丰。又富于收藏,致力于各种文物资料的收集和传播,在甲骨文的收集和研究方面成就尤为突出。

罗振玉曾在刘鹗家中做家庭教师，后与刘氏结为亲家。当他在刘鹗处见到甲骨文后,力劝刘氏编印《铁雲藏龟》并为之撰写序文。随后罗振玉自己也开始搜集收藏,又亲赴安阳进行实地考察。经过多方罗致,他收集到甲骨竟多达三万片以上。在此基础上,他编辑印行了《殷墟书契》前编、后编、续编及《铁雲藏龟之馀》《殷墟书契菁华》《殷墟古器物图录》等重要图录,为甲骨文的拓印和流传作出了巨大的贡献。然而其在甲骨学研究中最重要的成就则是利用大量甲骨文资料，考证出安阳即

是商代后期的都城所在地，从而为后来的甲骨发掘及研究开辟了道路。罗振玉擅长书法，在研究考证之余，他还将甲骨文引入到书法领域中，也是近代书家中利用甲骨文字形进行书法创作之风的开创者。

甲骨文的被发现和释读，不仅为研究商代历史提供了大量资料，同时对文字学的研究也起到了巨大的推动作用。从罗振玉开始，学者通过对甲骨文的研究，一方面纠正了许多《说文解字》的舛误，特别是前人对古籀字形的认识；另一方面，甲骨文与金文的互相对照参证，对正确释读金文也大有裨益。随着对甲骨文研究的日益深入，先秦古文字的发展脉络及其规律逐渐显示出来，古文字研究因此走上了更加准确和科学的道路。文字学的突破和进展，直接为书法家，特别是写篆字的书家提供了帮助和借鉴，而甲骨文进入书法创作，既提高了书法家的学术修养，又丰富了书法家的取法来源，同时也为书法领域增添了新的书体种类。

与甲骨文的发现、认定和初步研究全部由中国学者完成不同的是，西域汉晋简牍文书的发现和研究则是由外国人最早开始的。清朝末年，许多外国探险家和考古学者纷纷来到中国的新疆地区进行探险和考古发掘活动，并且获得大量文物。光绪二十七年（1901）一月，英籍匈牙利人斯坦因在新疆尼雅遗址发现了四十多枚魏晋简牍。同年三月，瑞典人斯文·赫定也在新疆罗布泊西北的楼兰遗址发掘到一百五十多件简牍文书。光绪三十三年（1907）三月，斯坦因又在甘肃西部疏勒河流域的汉代长城遗址上发掘出七百多枚简牍，即著名的“敦煌汉简”。宣统元年（1909），日本大谷考察队的橘瑞超在海头遗址发现了四十多件纸文书和简牍，其中包括著名的“李柏文书”。这些丰富的收获在国际学术界引起极大轰动，被誉为是“中亚庞贝”⑧。

由于当时的中国政权腐败，秩序混乱，因此外国探险者和考古学家的这些考察发掘活动没有受到任何阻碍，出土的文物也全部被掠夺到国外。1907 年和 1913 年，法国汉学家沙畹将斯坦因发现的部分简牍文书加以整理研究，分别出版。1915 年，日本的大谷光瑞也在《西域考古图谱》中发表了在海头遗址获得的文书。这些著作的出版，引起了中国

学者的关注和重视。1914年，罗振玉和王国维在日本利用外国学者提供的部分图版资料加以重新整理和考证，出版了《流沙坠简》一书。1931年，中国学者张凤又将他从法国带回的斯坦因三次新疆探险所获简牍照片整理、考释，编写成《汉晋西陲木简汇编》，由上海有正书局出版发行，其中很大一部分是尚未发表过的。这两部由中国学者编著出版的著作，是中国人印刷、传播汉晋简牍的开始，其中的资料对历史学家、文字学家和书法家来说，都是极为新鲜和宝贵的。特别是对书法界来说，它使后来的研究书法史者和书法家能够亲眼见到汉、晋时期的书写真迹，从而弥补了只能依靠金石资料的局限性，促进书法史研究更加深入，具有科学性，同时也拓展了书法家的眼界和创作风格。汉晋简牍的重见天日，无疑是一件影响深远的大事，它使书法界获得了一个崭新的天地。因此，著名学者和书法家叶恭绰在为《汉晋西陲木简汇编》写的序中对简牍的价值给予了高度的评价：

> 古代留存金、石、纸较多，骨、竹、木则少，所以甲骨、简牍最为珍贵。
>
> 我国篆、隶、八分、章草、草、隶、楷之蜕嬗及详细区别，曩者往往累万言不能补正，以无其他可据。今此编诸体偕备，依以犁闲可一扫扪籥之谈。⑨

另一位书法家郑孝胥则进一步断言：

> 自《流沙坠简》出，书法之秘尽泄。使有人发明标举，俾学者皆可循之以得其径辙，则书学之复古，可操券而待也。⑩

足见书法家对汉晋简牍的惊喜与重视。

与此同时，甘肃敦煌石窟也受到外国探险家的掠夺。光绪二十六年(1900)，道士王圆箓在敦煌石窟中发现了藏经洞，洞内储藏有魏晋以来

写经、文书及其他文物四万多件。光绪三十三年(1907),斯坦因一次就掠走各种写本文书二十四箱;第二年,法国人伯希和又从敦煌藏经洞中拣选文书精品五千多件,盗运回国;宣统三年(1911),日本人桔瑞超也来到敦煌,从王道士手中拿走六百多件经卷;1914年,斯坦因再次从敦煌掠走写本文书五箱。到宣统二年(1910),清政府才将大部分劫后残余的写经文书运到北京交京师图书馆收藏,但在这一过程中有很多被盗窃私拿,流入北京琉璃厂一带出售。据记载,伯希和所掠获的文物中,有唐拓唐太宗《温泉铭》孤本、唐拓柳公权《金刚经》孤本及唐拓欧阳询《化度寺邕禅师舍利塔铭》等拓本,都是具有极高价值的碑刻拓本。

商周甲骨、汉晋简牍和写经、文书等古代书写遗迹的大量发现和流传,为清末的金石学和书法研究及创作开辟了一个广阔的天地。尽管在当时运用这些材料直接进行创作的现象还不普遍,但在随后的几十年中,这些材料逐渐发挥出越来越大的潜在价值,使书法史的研究和书法家的创作很快进入到一个崭新而繁荣的阶段。

第二节

清末民初的书坛

清末民初的书坛已是碑派书法的一统天下。一方面,经过清代后期数十年的发展过程和何绍基、张裕钊、赵之谦等著名碑派书家的影响,学习书法由南北朝碑版墓志入手的观点已经成为风气。另一方面,搜访、鉴藏碑刻拓本的活动使无数以前未受重视的古代石刻得以面世和流传,并且形成了一批脍炙人口、争相搜购的"名品",再加上《广艺舟双楫》这样的书学著作的鼓吹和推动,使书家取法碑刻的做法具备了理论上的依据和物质上的条件。至此,碑学理论和碑派书法对元、明以来笼



4－2.1 杨守敬《七绝诗轴》行书 纸本 134.5×32.7 cm 小莽苍苍斋藏

罩书坛的帖学书法的取代已完全实现，清代的书法风气因此而发生了根本的转变。

尽管满清政权在1912年2月宣告退位，但清代后期的学术、艺术风气依然继续在民间延续。民国初期，由于躲避战乱，一大批文人、艺术家集中于经济发达生活稳定的上海，使这里成为新的文化中心。在书法界，由于废除了科举取士制度，“馆阁体”书风亦随之消亡。脱离了束缚以后，书法开始向纯粹的艺术活动发展。一批杰出的书法家在总结反思帖学书法及“馆阁体”书风弊病的同时，充分发挥个性创造力，并且从新发现的古代书迹材料中吸收营养，将碑派书法推进到一个风格多样的新阶段。

杨守敬（1839—1915），字惺吾，号邻苏老人，湖北宜都人。同治元年（1862）举人，同治四年（1865）任景山官学教习，光绪七年（1881）应清朝驻日本公使的邀请前往日本。在日本期间，大力搜集中国文物和书籍，并协助公使黎庶昌辑刊《古逸丛书》。光绪十年（1884）回国，先任湖北黄冈教谕，后被张之洞聘为两湖书院地理教习，又任勤成学堂总教长。光绪三十三年（1907）以内阁中书授礼部顾问官。辛亥革命后避居上海，1914年被袁世凯聘为参政院参政。杨守敬是清末著名的地理学家，又精于金石学，收藏碑、帖拓本甚富。他在日本时与日本文化界人士接触广泛，尤其对日本近代书法影响很大，至其

晚年仍有日本书家来中国向他请教。

杨守敬年轻时因书法不规整，三次参加乡试都未考取，随后才潜心习书。其楷书学欧阳询，得其稳健遒实之致。在京期间，经常到琉璃厂搜购碑帖拓本，遂成嗜好，终身不倦。尝谓："余五十年辛苦搜辑，虽不逮翁覃溪、吴荷屋、张叔未诸先生之精博，然以视并世诸君，或亦未遑多让。"其行书就是在欧阳询的基础上，参以六朝碑刻的体势，稍加纵肆而成。杨守敬十分钦佩苏轼的书法，推为"有宋第一"，杨氏作行书点画饱满厚重，字形多取方扁欹斜之势，虚其左而实其右，这些特点都与苏轼有着渊源关系。此外，用笔的老辣生涩、遒劲豪迈，与气息的淳厚古朴、淋漓纵肆，则明显是得益于对汉魏六朝碑刻的长期浸淫。作为金石学者，杨守敬也能作篆、隶书体，风格浑厚率意，一如他在《学书迩言》中评何绍基篆书之语："纯以神行，不以分布为工。"杨守敬非常重视学书的"字外功夫"，教人学书时，于梁同书"天分、多见、多写"三要之外，又增以"品高、学富"两项条件，谓"胸罗万有，书卷之气自然溢于行间，古之大家莫不备此，断未有胸无点墨而能超轶等伦者也"⑪。对其书法实践，亦应由此体会评价。



4－2.2　吴昌硕像

吴昌硕（1844—1927，图4－2.2），原名俊，又名俊卿，字苍石、昌石、昌硕等，七十岁后以字行，号朴巢、缶庐、缶道人、老缶、苦铁、大聋等，浙江安吉人。自幼受父亲影响，耕作之余学习诗、词、篆刻。二十二岁中秀才，二十九岁以后游历湖州、杭州、苏州、上海等地，寻师访友并谋求生计。先在杭州"诂经精舍"拜经学巨擘俞樾为师习辞章和训诂之学，又在苏

州入著名书家杨岘门下学金石学和书法。借助俞、杨二人的关系，他结识了许多诗人、金石收藏家和书画篆刻家，尤其受到吴大澂、吴雲和潘祖荫等人赏识，得以遍观诸家收藏的金石碑刻拓本及书画真迹，眼界为之大开。在此期间，吴昌硕的诗词、篆刻、书法、绘画获得全面的提高，为日后的成就打下了坚实基础。光绪二十年(1894)，吴昌硕曾作为吴大澂的幕僚参加了中日甲午战争，光绪二十五年(1899)又被保举授江苏安东县(今涟水)县令，但上任仅一个月便辞去。此后即潜心艺事，在书、画、篆刻等方面取得了极大成就。晚年寓居上海，以鬻书、画、印为生。其画以写意花卉见长，笔墨洒脱，气势浑莽，是继明代徐渭、清代朱耷、李鱓等人以后最著名的大写意画家。其篆刻取法汉印及封泥，格调高古，独树一帜，为清末篆刻领域开启风气的一代宗师。其书法则出入秦、汉金石碑刻，篆、隶、行草诸体俱备，尤以篆书植根于《石鼓文》，又能陶冶变化，自成面目，在清末书坛具有很高声誉和广泛影响。

因为早年学习篆刻的关系，吴昌硕开始学习篆书的时间也比较早。他三十多岁来到苏州后，即开始临习《石鼓文》拓本，从此逐步深邃，终身不辍。从现存的作品看，吴昌硕四十岁前后所临写的《石鼓文》点画瘦细平实，由于用笔尚不够熟练，显得软弱松弛，时有迟疑板滞之处。结字方正拘谨，虽力求匀称但左右分布和疏密安排往往失之突兀欠妥，力不从心。可以看出，吴昌硕年轻时写篆书从杨沂孙、吴大澂二人得法较多，尤其是在字形方正这一点上最为明显。六十岁上下，在用笔上已能熟练把握，行笔、转折果断遒劲，线条加粗变厚，节奏变化也渐趋丰富。在结体上吸收秦篆特点，字形稍稍拉长，上部相对紧密，下部疏朗而垂笔向左右微微开张，从而将《石鼓文》与邓石如、吴熙载的篆书风格结合起来。七十岁以后，个人风格进一步成熟和强化。用笔浑朴厚重，饱满鼓荡，起笔藏锋回护，行笔圆润充实，收笔或戛然而起，或轻顿缓提，而以遒劲老辣为特征。结字茂密紧凑，正欹互用，在体势上以纵取势，左低右高的规律非常突出，寓端庄于错落之中。在分布上疏密有致，避让得宜，而茂密处与空白处大都相互呼应对照，因此在整体上仍能

够达到雍容端庄的效果。用墨则以浓湿为主，饱墨铺毫，意韵生动，有时墨尽笔枯，更添苍莽朴拙之趣。从其发展过程上看，基本是由清逸渐浑厚，由平稳趋纵肆，由整齐转参差，最终形成恣肆老辣、慓悍雄强的风格(图 4－2.3)。



4－2.3 吴昌硕 《〈石鼓文〉四条屏》 篆书 纸本 108×39 cm(×4)

在隶书方面，吴昌硕亦不求广取，而选择与自己性情相近的汉《祀三公山碑》一路风貌，在纯粹和专精方面下功夫。其隶书点画粗壮坚实，气息浑厚，在字形体势上则吸取自己临写《石鼓文》的经验，作左低右高的错落处理，波磔挑剔常常含而不露，蓄势不发。再加上起笔收笔处的圆钝藏锋，看上去似篆似隶，亦篆亦隶，格调高古，面目朴实。因而与通常作隶书者多整齐精密、左右飞扬的习惯大相径庭，别出新意。吴昌硕的隶书作品虽然不像篆书那样流传很广，而且多是晚年所作，但他能够将篆书意趣融

入隶书之中，使之真气内敛，古意盎然，成就也不可忽视。

至于楷书和行草，吴昌硕初从北碑入手，早年所作与北魏《崔敬邕墓志》情态相近。又学锺繇和颜真卿，所作小楷敦厚含蓄而富有隶书韵致，盖得力于二人。中年以后极少作楷书，但将功力与修养相互映发，放笔作行草，大到高轴长卷，小到诗稿信札，恣意挥洒，烂漫缤纷。吴昌硕的行草书下笔猛利矫健，转折方劲果断。字形体态不拘细节，疏密繁简各随其宜，大小扁长变化无端。通常从左下方向右上方倾斜取势，转笔处均向右上方出以锐角，以折代转，骨力开张(图4－2.4)。在其行草书风格的形成和完善过程中，受"扬州八怪"中李鱓的影响颇大，大约是学其绘画而兼及署款行书。吴昌硕还独具慧眼，对明末清初张瑞图、王铎等人纵横恣肆、飞腾跳荡的行草书风格情有独钟，赞叹不绝。他自己的行草书因此也具有用笔连绵奔放、气势酣畅淋漓的动感特征。这种整体气势的强烈突出，在很大程度上掩盖了其用笔的简单刻露和字形的漫不经心，从而通过乱头粗服，不衫不履的笔墨面目表达出一种萧散老辣、璞玉浑金的艺术精神。



4－2.4 吴昌硕 《致醉翁尺牍》 行草 纸本 23.5×12.5 cm

在清代书坛上，特别是篆书领域内，吴昌硕堪称是

一座几乎无法逾越的高峰。一方面，在创作取法上吴昌硕虽然早年依傍于杨沂孙，中年出入邓石如和吴熙载，晚年又喜欢临写《散氏盘铭文》，但在其书法生涯中，《石鼓文》则始终是他反复临写、体会的范本及借以发挥、变化的基础，未曾有些许离弃。吴昌硕临习《石鼓文》所使用的范本并不是什么精拓善本，很可能还是阮元等人的翻刻本，这一点，从其得到一册汪鸣銮（1839—1907）所赠的新近拓本，便喜出望外，兴奋异常，又刻印章又作诗来记述便可断定⑫。也许正因为如此，才使他能够在长年累月、日复一日的重复书写中，将更多的注意力集中在摸索和提炼自己的技法习惯、发挥和强化个人的领悟心得这一点上，从而跳出范本的约束，将枯燥单调的临写练习转化为抒情表意的创作活动。

另一方面，在艺术风格上，吴昌硕成功地将不同的特点融合为一体，并且将自己的篆、隶、行草等书体乃至篆刻、绘画风格统一起来，显示出一个成熟艺术家的很强的创造能力。在吴昌硕的各体书法中，无疑以篆书的成就最高，个性特征也最突出。他所醉心临习的《石鼓文》本来是以整饬秀润为主要特点的，但吴昌硕在临习过程中，并不为其所囿，而是在充分展示个人理解和技巧习惯的基础上，又将邓石如、吴熙载等人婀娜飘逸的小篆结合进来，同时发挥自己擅长篆刻的优势，在书写中努力表达出凿金刻石的凝重感和爽利效果，从而形成自己独特的篆书面貌和金石韵味。这种典型的金石气，不仅是吴昌硕在篆书方面的成功所在，进而也成为他在其他书体上的核心追求。正因为如此，他写隶书不拘于点画的精巧和波挑的飞动，而是选择汉隶书古朴而有篆意的一类风格，在篆、隶两种书体的承接和交汇处寻找落脚点和出路。在楷书方面，不管是学锺、学颜还是写魏碑，均不以工整谨严为能事，只是取其沉厚朴茂的气息。中年以后更"强抱篆籀作狂草"，惟以恣肆烂漫、纵横酣畅为快事，其笔下所展现的仍是坚实厚重的金石气。

吴昌硕在艺术创作上有自己明确的主张，其核心便是"气"和"骨"。吴昌硕自谓临《石鼓文》"临气不临形"，作画则"画气不画形"，又将其"气"具体落实在"金石气"与"姜桂气"上，故其作品凝重浑厚，生涩

老辣。更重要的是，由于对“气”的全神贯注，因此在挥毫落纸之际，不论是篆、隶、行草各种书体，不论是书法、篆刻还是绘画，都能够从大局着眼，不在细微枝节处作过多的弥缝雕琢，从而营造出连贯通畅的气势和宽博宏大的格局。

至于“骨”，则主要体现在用笔的坚决与果断方面。吴昌硕作书，首重“悬腕中锋”，笔下线条圆厚饱满。又由于他勤于临习，笔性纯熟，故下笔猛利迅疾，气足力健。与其他书家相比，除去因笔毫中含墨多少而产生的粗细变化外，吴昌硕的用笔提按动作较少，字形的安排和取势也大体一致，因此他的作品并不以姿态的多变和奇险取胜，其吸引和打动人之处，主要在于气势的蓬勃冲击和线条的坚韧劲挺。其篆书线条的粗重饱满，行草转折的尖锐出角，墨色的浓重如漆，甚至连作画也以“得篆籀生意”为佳，都体现出一种对骨力的崇尚和追求。吴昌硕论书论画，都喜欢以“古铁”“生铁”“铮铮之铁”作比喻，还为自己取了一个“苦铁”作别号，对“铁”的偏好正是他在艺术上追求“骨”的一种反映。

吴昌硕的书法，特别是其风格强烈的篆书，在当时为他赢得了很高的声誉，作品流传数量很多。但是，由于他在书法上取法比较狭窄，风格来源也清楚可寻，因此，作为提炼个人风格的手段而对范本所施加的变化和发挥就得非常明显，与作品面貌特征强烈同时存在的，是技法内涵的简单明了。这一现象在当时就引起了评论者的注意，指出“其结体从左右上下参差取姿势，可谓自出新意”，“然效之辄病，亦如学清道人书，彼徒见其手颤，此则见其肩耸耳”。更有甚者，谓吴氏篆书“纵挺横张，略无含蓄，村气满纸，篆法扫地”⑬，立论虽有失偏颇苛求，但也在一定程度上指出了碑派书法发展到普及阶段，出于对个人风格强烈渴求，技法趋于单调，趣味趋于世俗，而与传统文人审美心理拉大距离这一事实。

沈曾植（1850—1922），字子培，号巽斋、乙庵、寐叟等，浙江嘉兴人。光绪六年（1880）进士，授刑部主事，后历任刑部员外郎、郎中、总理衙门章京、安徽提学使、布政使等职。为官期间在北京曾参加康有为等人组织的强学会，支持维新变法，并赴日本考察学务，宣统二年

(1910)因得罪当道权贵而称病乞归,辞官后定居上海。辛亥革命以后反对共和制，力主清帝复位。沈曾植是著名学者，泛览群书，知识广博,擅长治辽、金、元史、西北地理及古代法律之学,著述颇富。同时又以擅长书法而在当时极负盛名。

沈曾植学书最初走的是帖学道路，以晋人行草、唐人楷书为根基，对锺繇致力尤深,长于章草。为官后,所交往者中多有精于金石考证、喜欢收藏碑刻拓片之人,受风气熏陶,亦养成搜集、谈论金石碑刻的爱好,书法实践也从帖学转入碑派。他服膺于包世臣的用笔方法,并在包氏基础上进一步发挥,形成一套独特的用笔习惯。此外又广取博收,既融合碑、帖,再参以新发现的西北汉晋简牍及唐人写经。中年刻意经营,功力深厚;晚岁专心求变,缤纷披离。最终水到渠成,遂成为清末民初书坛上的卓然大家。

沈曾植早年精于临帖,因性喜章草,又学锺繇,故其临《淳化阁帖》等二王一路草书皆凝重古厚而有隶意。中年转向学碑后,对清代书家包世臣、张裕钊、吴熙载等人最为称许,曾有诗句云:“百年欲起安吴老,八法重添历下谈”,又谓“包、张传法太平时,晚见吴生最老师”⑭。他对包世臣的用笔方法尤其推崇备至，悉心领悟而极意发挥，其书法的独特风格大致根源于此。包世臣在用笔上主张铺毫、转指,故其点画多侧锋取势。沈氏则抓住转指这一碑派笔法的关键,强化夸张,执笔作书时盘旋飞舞,翻折跳荡。据其弟子王蘧常回忆，沈氏作书行笔速度极快，下笔力量也很重,而其转指最为灵活,有时甚至笔管倒卧于纸上。但观其作品,点画古朴厚实，笔笔送到，虽捻管转毫且行笔迅疾，却丝毫没有怯弱虚浮的毛病,这不能不归结于沈曾植在临习碑版石刻方面所练就的深厚功力。

沈曾植对古代碑刻的取法比较广泛,而且笔法先行,不论临写何种碑刻，除结体特点仿效原碑外，用笔方法则都是采用包世臣的“安吴笔法”,即重在铺毫与转指。出于对章草的偏爱,沈氏于隶书非常留心,自称最喜汉《校官碑》，以其能沟通篆、隶二体，开北碑之先河。其所临汉碑,用笔生涩而有顿挫,点画圆厚而有篆意,字形结构常取篆、隶融合之

旨。同时对汉《祀三公山碑》、孙吴《禅国山碑》及《天发神谶碑》等糅合篆、隶为一体的碑刻也多有取法参合。作为碑派书家，沈曾植对南北朝时期的碑版墓志多有潜心临习。在北碑中他对《张猛龙碑》评价最高，谓“北碑惟此骨韵俱高，敛分入篆，信本晚岁瓣香殆皆在此”，又云“仆常以此颂在北碑中正如唐碑之有《醴泉铭》”⑮。其所常临习者，除此之外，尚有《郑文公碑》及《爨宝子碑》，尤以后者沉郁雄宕且多有隶书笔意，因而临仿体会用力颇勤。

尽管沈曾植在临习汉魏南北朝碑刻方面所下功夫极深，然而他在书法上所取得的最大成就及其享誉之处，则在其恣肆跳宕、奇态横生的行草书。

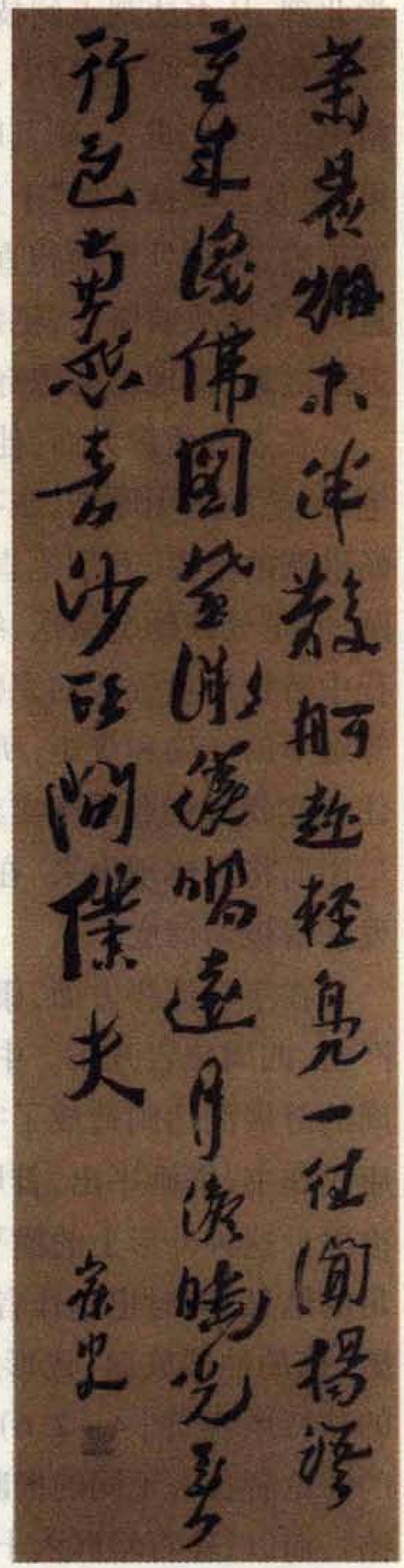
沈曾植的行草点画生涩遒厚，结字错落缤纷，面貌奇肆而韵味醇古。在用笔方面，他虽宗包世臣用逆锋铺毫外加转指之法，但从临习汉魏南北朝碑刻所获得的功力和营养，使得其点画更加凝重沉厚，字里行间充满隶、楷相间的生拙意趣，不似包世臣多侧锋扁笔而显得虚弱单薄。又因为沈氏久习法帖，熟于行、草笔势，故其点画起止、圆转方折以及笔画之间的呼应牵带均能抑扬尽致，委曲得宜。此外又对晚明书家黄道周、倪元璐的用笔多有领悟契合，其行草横画多向右上斜昂然后再翻笔折向左下的特点，即是得益于黄、倪二家。晚年更参以唐人写经及西北汉晋简牍，学写经则捺脚丰满、势足力健，临简牍又“悬臂拓大书之，取其意而不拘形似”⑯，遂老笔纷披，恣肆烂漫。其字形结体正欹相间，大小错杂，体势基本来源于法帖。但因章草意味较浓，故字与字之间较少连笔，每个字形各逞其态，且多为上部开张宽阔、下部收敛紧促的不稳定形状，所以能给人一种奇险跌宕和稚拙古朴的感受（图 4－2.5）。与其他书家相比，沈氏更偏好于展示点画的生拙和字形的奇崛，使人觉得他真正的追求不在于气势，而在于体态。

以模仿隶书和北碑效果的用笔来写晋、唐行草，字形体势来源于法帖却又回避牵连和流畅，从而构成了沈曾植书法最为明显的特征。这种有意无意制造矛盾、先设奇造险再化解调和的做法，反映出沈曾植的艺

术观点和审美追求。同时书家曾熙曾总结沈曾植的书法特点是："工处在拙，妙处在生，胜人处在不稳。"又解释说："惟下笔时时有犯险之心，所以不稳，字愈不稳则愈妙。"⑰"拙""生""不稳"，确是道出了沈氏书法的精神所在，而"犯险"一语，堪称传神写照。

康有为不仅著书立说，在理论上张扬阐发碑学思想，在创作实践上也是身体力行、成就卓然的碑派书法大家。其作品风格与理论主张互为表里，交相印证，因而引起极大的关注并具有广泛的影响。

据康有为自述，他早年学书从《乐毅论》、欧阳询《九成宫》入门，"昼作势，夜画被"，极其用心。又对欧阳通《道因法师碑》、欧阳询《虞恭公碑》、柳公权《玄秘塔碑》及颜真卿《颜氏家庙碑》等唐碑下过很大功夫。然其所习既为唐楷，又身处僻地见闻不广，故只能学成"干禄体"。现存其小楷应殿试试卷点画工整洁净，结字匀称平和，可见其功力基础(参见图 2-3.3)。同时又取孙过庭《书谱》《淳化阁帖》和宋、明翻刻锺繇诸帖广为临习，但也只能堕入宋人窠臼或为明人奴隶而已。其间虽曾有人劝他弃帖学碑，因其在观念上尚沉溺旧说，亦未能接受。后因学写篆书的需要，才开始留意搜集碑刻拓本。光绪八年(1882)来到北京，眼界大开，购得汉魏六朝及唐宋碑版数百本，再通过临写和研究，"于是翻然知帖学之非"，遂改弦更张，专



4-2.5 沈曾植《五言诗轴》草书
纸本　130×32 cm
钱君匋藏

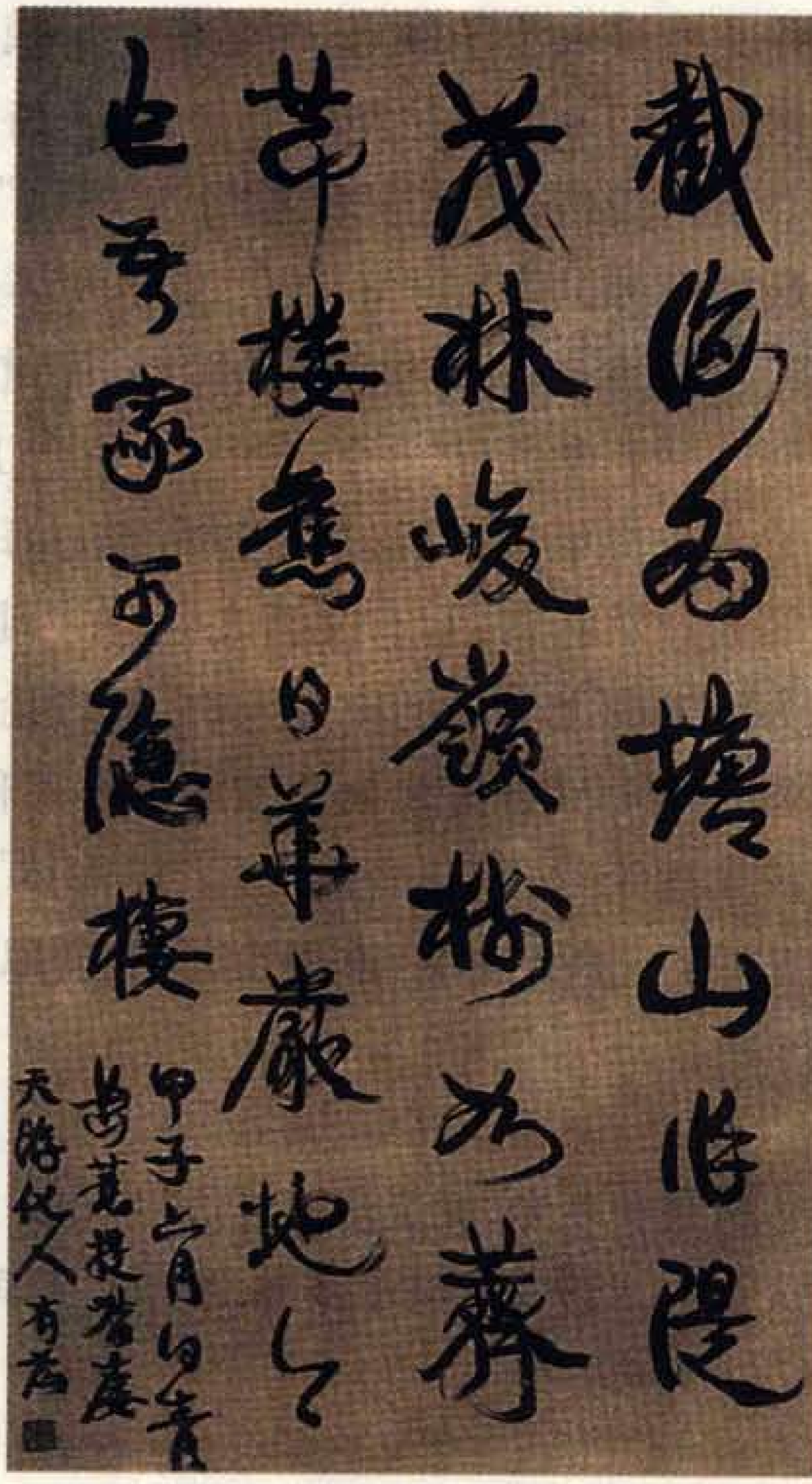
学北碑，从书法观点到技法实践都发生了根本的转变⑱。

在《广艺舟双楫》中，康有为总结出南北朝碑刻有“十美”⑲，可谓殚精竭虑，感情贯入，则其临写北碑和创作时所要表现的特点和追求的效果，也基本概括在这“十美”之内。康有为的书法起笔浑圆，行笔重按，收笔干脆，转折处皆圆转直下，不仅气力充足，而且具有浓厚的篆、隶书笔意；又下笔果断坚决，迅疾猛烈，点画皆伸展放纵，再辅以波折动作以见迟涩之趣，体现出北碑舒长刻入、雄奇飞动的独特魅力。

在点画质量方面，他在包世臣“中实、气满”的基础上进一步强调方笔、圆笔的运用原则。康有为自己的书法以圆笔为主，追求血肉丰满、酣畅淋漓的境界。其用笔直入平出，波折涩进，点画沉厚朴拙，转折遒劲浑圆，收笔处或铺毫展送，纵逸飞动；或戛然而止，斩钉截铁。而在书写过程中特别注重气势的完整自然和结构的雄强奇逸，不拘泥于起止转折等细节的准确和规矩，所以能显得大气磅礴，苍老生辣。康氏紧紧把握住南北朝碑刻点画坚实刻入的特征，再通过书写时对重按涩行的夸张运用而将其体现出来。在他的笔下，碑派书法对点画质量的审美要求被发挥得极为彻底。

在字形体势方面，康有为采取了南北朝碑刻的普遍形态，中宫紧结严密，四周疏宕开张。中宫的紧密无间决定了单个字形的稳固端正，四周的舒展洞达则造成了字形之间的避让呼应和通篇气势的纵肆连贯。康氏作书，横画平出，首尾相齐若浮于水面，竖画直下，起止互对如律以准绳。这种外形上的横平竖直，一方面是书写时用笔深入刻画，力量充足的结果，同时也是作者追求浑穆峻拔气象的重要条件。此外，再加上撇、捺的伸展放逸，遂形成了纵敛有致、奇正相参、神行气贯、生动跌宕的独特风貌（图 4－2.6）。对于康有为书法结字特征的取法来源，后来的评论者各有不同的推断，多数人认为，康有为的师承“大抵主于《石门铭》，而以《经石峪》《六十人造像》及《雲峰山石刻》诸种参之”⑳。又有一件据说是宋人陈搏从《石门铭》中临摹出来的“开张天岸马，奇逸人中龙”十字，被后人集成对联。此联曾一度被康氏所收藏，其书法风格与康

氏甚为相似，因而很有可能康有为是从陈抟得法而上入《石门铭》的[21]。还有人发现，康有为曾得到一件鲜为世人所知的唐刻《千秋亭记》拓本，“视为至宝，刻意摹写，并在该刻笔势的基础上，予以进一步的夸张，遂成‘康体’”[22]。以上几种推测都有道理，然而从《广艺舟双楫》中对历代碑刻，特别是对南北朝碑刻的分析论述来看，康有为所见既多，临习取法也不会仅仅死守一两种。而其作品激荡震撼的气势和卓尔不群的面貌，虽有时不免流露出一些混浊荒率的习气，但总体说来还是能够比较真实地反映出康有为的学识修养和胸襟性情的。



4－2.6　康有为　《得青岛旧提督楼诗轴》
行书　纸本　142.2×77.5 cm

郑孝胥（1860—1938），字太夷，号苏戡、海藏，闽侯（今福建福州）人。光绪八年（1882）乡试解元，考取内阁中书之职，历任驻日本福户领事、广西边防大臣、安徽、广东按察使、湖南布政使。清朝退位后曾一度居上海鬻书。1923年投奔废帝溥仪，1931年“九一八”事变后，协助日本人拥立溥仪在东北成立伪满洲国，并任国务总理兼文教部总长，甘为汉奸，为士林所不齿。

郑孝胥在民国初年以擅书著称，名重一时。其早年致力科举功名，书学“馆阁体”，临习唐人楷书功夫很深。考取内阁中书后，因座主翁同龢以书学颜真卿著名，故郑氏亦在学颜方面极为用心。郑孝胥学颜真卿

并非直接取法于颜书，而是借径于钱沣、何绍基和翁同龢三人。郑氏平生对何绍基的书法佩服有加，曾有诗句云："目中有蝯叟，他书不能观"，并谓何氏造诣"过于米老，上继杨风"。他发现，清代书家中以钱沣学颜最得其神，且无习气，何、翁学颜都是从钱氏入手的，因此他也选择了钱、何、翁三人作为学颜的阶梯，而重点在于追求其体格和骨力，不取貌似。又兼学苏轼，于结构谨严、点画工整的同时，颇具敦厚丰满之趣。

辛亥革命以后，郑孝胥寓居上海鬻书为生，与沈曾植、曾熙、李瑞清等人过从甚密，常有文酒之会，在一起切磋书艺，交流所学。沈、曾、李等为清末碑派书法的中坚人物，其理论主张皆为碑学。受众人影响，郑孝胥开始对汉魏南北朝碑刻加以重视和临习，书法主张亦随之转变。接受碑学理论后，郑孝胥既贬斥"馆阁体"为"女郎"书，复卑视"晋唐格辙如儿嬉"。遂力主楷、隶相参，学北碑以壮骨气。尝谓：

> 蔡君谟谓《瘗鹤铭》乃六朝人楷、隶相参之作。观六朝人书无不楷、隶相参者，此盖唐以前法，似奇而实正也。
>
> 然则不能隶书者，其楷、其草理不能工，试证之《流沙坠简》而可见矣。㉓

在创作中则追求凝重艰涩之趣，而以草率侧媚为病。不独身体力行，更以此课徒教学，广为传授。

鬻书上海时期，郑孝胥对汉碑隶书和南北朝碑刻进行了广泛的临摹，书法修养大大丰富，作品风格也稍稍改变。其隶书得力于《张迁碑》《史晨碑》《西狭颂》等碑版，然作品流传不多，成就亦不显，主要是作为一种修养和技法上的体验。而对于北碑则用功颇勤，从《始平公造像》《杨大眼造像》及《石门铭》等石刻中获益不少，且受张裕钊的影响甚深，对其推崇备至。此后，其书法风格中帖学成分渐少，而碑学倾向加重，由早年的疏朗峭丽转向茂密朴实，并逐渐固定下来。

郑孝胥的书法以楷书和行书见长，风格面目也最为成熟。他的楷书

植根于唐人，点画工整，结构谨严。后虽辅之以北朝碑刻，稍加坚实厚重，但因早年形成的习惯已经根深蒂固，旧骨难换，一直保留着工整精丽、匀称洁净的格调。但同时在起笔、转折处又常常呈现出方折、翻毫的特点，遒劲雄强，流露出北碑的浸染熏陶痕迹。在行书方面，不论字形大、小，尺幅横、竖，郑孝胥都是以自己的楷书为起点，放笔挥洒，纵横冲突。其中年以前所作，尚有连绵飘扬之态，越到后来越趋于沉着厚重。字形多呈瘦长之势，中部收束紧结，左右撇捺伸展舒放，在端严的气象中时露奇肆的意韵。用笔则以平直遒劲为追求，尤其突出顿按的动作，方折坚挺，具有明显的清刚之气和朴拙生涩趣味(图 4－2.7)。其美中不足是横画的形态和转折的顿笔出肩有时过于夸张和强调，字形变化也不够丰富，因而不免有单调和重复之感。



4－2.7 郑孝胥 七言对联 楷书 纸本 168×37 cm(×2) 天津历史博物馆藏

曾熙(1861—1930)，字嗣元、子缉，号季子、俟园、农髯，湖南衡阳人。光绪二十九年(1903)进士，曾主讲于石鼓书院。民国四年(1915)以后鬻字上海，与沈曾植、郑孝胥、李瑞清等人交往密切，书名甚著。

曾熙在书法上涉猎广泛，于商周金文、汉代隶书、南北朝碑刻及晋唐法书无所不窥。其篆书用金文字形，点画瘦硬，行笔过程中喜欢加入细微的摇动波折动作，使线条出现蜿蜒迟涩的趣味，别具一格。隶书则得力于



4-2.8 曾熙 五言对联 行书

《夏承碑》和《华山碑》，风格奇诡古奥。楷书对《张黑女墓志》用功最深，所作小楷书醇雅古秀，含蓄从容，其点画形态、字形体势及转折挑剔均能得其三昧，堪称神似。写大字时又参以《瘗鹤铭》及《泰山经石峪金刚经》笔意，点画圆浑厚重，体势宏阔开张。行草书将汉隶和北碑的遒劲刻画与锺繇的浑朴古拙融为一体，雍容静穆，简逸洞达，具有明显的章草意趣。

曾熙的书法虽主要取法碑派一路，但由于他偏重于南朝碑刻中圆厚的笔画和字形，又对锺繇的书法颇为喜好，多有领悟化用，因而其下笔圆多于方，转多于折，字形舒展凝重而笔致圆融畅达，落落自然，举重若轻（图 4-2.8）。其技巧、面貌与好友李瑞清纯师北碑以方硬峭折见长的风格明显不同，故自称为“南宗”。在清末民初的书坛上，兼取碑、帖者虽不乏其人，但大都是用碑派笔法去套写法帖字形，而能以流畅的帖派笔法来写碑刻字形者，则以曾熙为最有代表性。

李瑞清（1867—1920），字仲麟，号梅庵，入民国后易儒服为道装，自署清道人，江西临川人。光绪二十一年（1895）进士，入翰林院，曾任南京两江优级师范监督，兼江宁提学使，其间提倡艺术教育，开设图画、手工科。清朝退位后以遗老自居，晚年寓居上海卖字为生。

李瑞清是民国初年蜚声遐迩的书法名家，与曾熙交谊最笃。二人年轻时同官京师，曾一同习书，李瑞清专学汉中石门诸刻及云峰山郑道昭

诸刻，自称“北宗”；曾熙则致力于《瘗鹤铭》等南朝刻石兼取锺、王之迹，号曰“南宗”。入民国后，李瑞清更邀曾熙一同鬻书沪上，获誉甚隆，求者踵接，当时因有“南曾北李”之称。

据李瑞清自叙，其自幼学习训诂，钻研六书，因对钟鼎铭文接触较多，“喜其瑰伟”，遂开始挥毫作大篆，而“随笔诘屈，未能婉通”。又学两汉碑碣，从隶书中稍解平直之致。后习楷书，博综六朝，锐意北碑，心摹手拟，既勤且广。体势成熟后，复学唐、宋以来诸名家。居上海鬻书时，听从沈曾植“纳碑入帖”建议，而时时用碑派笔法写刻帖，于黄庭坚得益甚多。晚年更参以西北出土汉晋简牍，涉猎章草，自称“欲以汉人笔法为此体中兴”㉔。综观李瑞清一生，在书法上取法十分广泛，从书体上看，篆、隶、楷、行草诸体俱备；从派别上看，不论商周金文、汉魏刻石还是宋元法帖，兼收并取；从时代上看，远从先秦，近到明季，都有临摹借鉴。他一生勤于翰墨，挥毫无间，因此练就了一副无所不学、学无不像的本领。晚年在上海卖字时，所订润例竟标明周、秦、汉、魏、六朝、唐、宋、元、明、清及各名家、碑刻书体，由买字者任意指定，无不立就㉕。可见其临习历代碑刻法帖的功力和熟练程度。

篆书是李瑞清书法的根基所在，不仅从事最早，而且在致力方向和笔法上也都有独到之处。李瑞清写篆书以金文为主。首先，他不是浅显的尝试或偶尔的遣兴，而是将金文作本篆书的源头进行系统的研究和临习。作为其书学理论的主要观点之一，李瑞清主张“求分于石，求篆于金”，认为“石中不能尽篆之妙”，并不无得意地标举说：

> 篆书惟鼎彝中门径至广，汉以来至今，无人求之，留此以为吾辈新辟之国。余为冒险家，探得大洲，贡之学者耳。㉖

在他眼里，无论是《石鼓文》还是秦代的《泰山刻石》等作品，都只是“但存规模，笔态神韵均不可求”，欲学篆书，“必神游三代，目无二李，乃得佳耳”。与此同时，他还对金文作了系统的分类研究，按书法风格将商周



4－2.9 李瑞清 五言对联 楷书
纸本 215×50.5 cm(×2)
江西省博物馆藏

铜器铭文划分成几派，分别列出代表性作品，这种对金文书风全面细致的分类研究，在清代书坛上堪称是第一人。由此可以看出，李瑞清对金文的标举和宣传，并非草率之言，而是他在全面考察和实践的基础上提出来的书学理论观点。其次，与这种观点相对应的是，李瑞清对金文的临习也是全面系统的。他自称学《散氏盘》时间最久，得益最深，其后遍临诸铜器铭文，对《毛公鼎》《齐侯罍》等也用力甚勤。他写的篆书，受何绍基影响较深，其用笔在何氏基础上更加入颤抖动作以强调迟涩，点画凝重而笔力遒劲，字形方阔而结构谨严，从而形成独特的面貌。

李瑞清的楷书以取法北碑为主，而对于云峰山郑道昭诸刻石及《张猛龙碑》等石刻所下功夫最大。他写北碑除点画雄强舒挺之外，一个突出特点是采用写篆书的用笔，即在坚实沉厚的同时，以行笔过程中的摇动颤抖动作来体现碑刻拓本的峭拔刻入和钝厚迟涩之趣(图4－2.9)。这种新颖的技巧在当时赢得不少赞许，并被一些临习大篆和北碑者所宗法。但李瑞清晚年有时故意强调和夸张颤抖，一意卖弄手段，矫枉过正，弃本逐末，作品反而显得贫乏和单调。另据李瑞清和曾熙的好友杨钧所述，李、曾二人作书时，所用毛笔不全发开，而用浓墨胶固笔头，或用丝线缠住，再涂以漆，务使坚结，临用时发开五分之一到五分之二，所作点画自然匀称而坚挺㉗。看来李瑞清为了达到理想的效果，在工具上也花费了不少心思。

应该指出的是，曾熙和李瑞清在上海靠卖字为生时声誉极高，名播南北，而频繁的商业应酬对他们的艺术风格和追求产生了不可忽视的影响。特别是李瑞清，当他以无所不能、临无不像著称后，顾客的喜好实际上左右了书家的创作风格。受经济利益的约束，尽管他们在学习传统方面具有超出常人的深厚功力，却最终未能在追求个人风格和变化出新方面取得更大的成就，多少有些令人惋惜。当然，从另一角度看，这也反映出他们功力虽深、艺术修养不足的缺陷。

在清末民初的书坛上，除了专业的书画家外，一些学者书家也通过各自的实践显示出独特的成就和价值，罗振玉和章炳麟就是其中较有代表性的两位。

作为一位金石学者和古物收藏研究专家，罗振玉不仅在保存、传播和研究甲骨、简牍、经卷、铜器及碑刻等文字资料方面作出了巨大的贡献，在书法上也用力颇勤，涉猎极广。罗氏收藏甲骨、简牍、铜器、碑拓十分丰富，在摹写考释和研究的同时，也养成了临习的习惯。在他的书法实践中，临摹一直是最主要的方式，其数量和意义都远远超过甚至替代了通常的创作自运。罗振玉临摹的书体和种类十分全面，甲骨文、金文、汉碑、唐楷都是他经常临仿的对象，实际上他是通过对各种古代书迹的临习领悟，来表达自己对书法艺术的理解并在技巧方面体会。罗氏这种不同于其他书家的独特实践方法，缘于其博闻多见的经历和踏实严谨的学者气质。他曾在自临《孔宙碑》后跋道：

> 古人作书无论何体皆谨而不肆，法度端严。后人每以放逸自饰，此中不足也。卅年前亦自蹈此弊，今阅古既多，乃窥知此情。㉘

由此可见，罗振玉的书法观念是在阅古既多、浸淫日深的过程中逐渐形成的。反复的考释研究和丰富的收藏鉴赏经验，使他能够充分发挥学者所特有的沉静细致和观察敏锐优势，从而在长期反复的临摹活动中，逐渐掩藏和放弃了对个性风格的表现与追求，以发掘和品味古代

书迹的微妙意韵为乐趣，丰富和表达自己的修养与理解。这种以临摹代替创作的实践方式，一方面让罗振玉时时有“觉今是而昨非”的满足感和新发现，故能沉浸其中而乐此不疲，老而弥笃；另一方面也使他在对古代书迹的广泛涉猎和深入体验方面，足以傲视同侪。

罗振玉的书法风格温文尔雅，从容稳健。其篆书善于摹写多种面目，从甲骨文、金文、《石鼓文》、小篆到权量虎符铭刻之属，无不各得其神态。其中一以贯之的追求是体现书写的笔意，不以摹拟刀刻趣味为能事。其隶书虽泛临多种汉碑，但均能出以丰腴流畅、骨力洞达之貌，端庄静穆，文质彬彬。楷书则独喜颜真卿，所藏颜碑拓本既多且精，临写亦勤。晚年所临《颜勤礼碑》点画沉郁雄强，体势匀整生动，自称于“颜书轨范，庶几不远”，当为其用力所在。至于行草用笔流畅，字形修长，其熟练与洁净显然来自平时大量实用性书写养成的习惯。而不论何种书体，其所蕴含和流露的意趣韵致，都极其明显的与罗振玉好古崇文、深邃严谨的精神气质相契合。



4-2.10 罗振玉 七言对联 甲骨文
纸本 125.6×24.4 cm(×2)
常熟博物馆藏

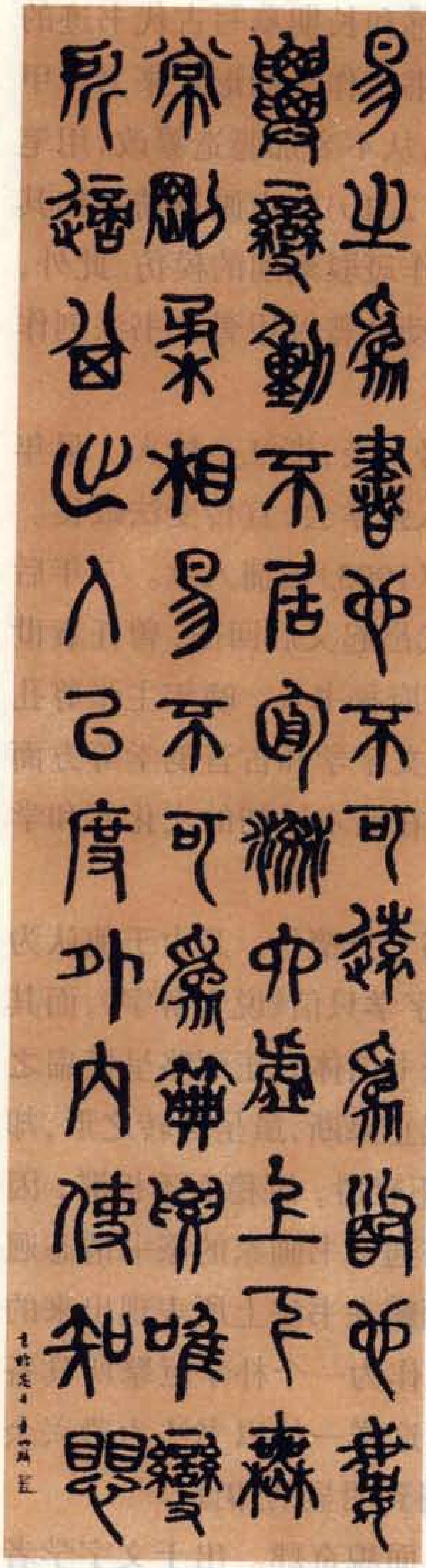
罗振玉在清代书法发展史上的最大贡献，在于他最早把新发现的甲骨文引入书法创作活动中，为清末民初的书坛增添了一个新的品种。自王懿荣发现甲骨文、刘鹗刊印出《铁雲藏龟》以后，甲骨文字虽然震动了学术界，但在书法界尚无人将

其运用到创作实践中来。罗振玉以学者的敏感和长期摹写古代书迹的习惯爱好，在大量搜集甲骨的基础上，首先用书法作品的形式来书写甲骨文。他的甲骨文作品，字形一概集自于原物，从不妄加臆造纂改，用笔则出于小篆笔法，流丽均匀，稳健遒劲（图 4－2.10）。点画神情一如其写金文或权量诏版，极力体现书写的笔意，不作斑驳刻削的模仿。此外，他还编成《集殷墟文字楹帖》手书印行，对推动和普及甲骨文书法创作起到很大作用。

章炳麟（1869—1936），一名绛，字枚叔，号太炎，浙江余杭人。早年曾从俞樾学习经史，光绪二十一年（1895）加入强学会，宣传变法改良。后发展为倡言革命，反清排满，光绪二十九年（1903）被捕入狱。三年后出狱，随即东渡日本，加入同盟会。1911 年武昌起义后回国，曾任袁世凯总统府高级顾问。复策动讨袁，任护法军政府秘书长。晚年主张尊孔读经，宣传国粹，反对新文化。章炳麟在经学、文字学和古音韵学等方面造诣极深，著作宏富，被称为一代国学大师，在清末民初的文化界和学术界影响甚大。

由于精研文字学的缘故，章炳麟对写篆书十分擅长。又由于他认为甲骨文来历不明，金文则赝品太多，故其治文字学只信《说文解字》，而其所作篆书也是以《说文解字》为依据。他的篆书结体方正而略呈横扁之势，疏密擒纵，朴实自然。其用笔熟练轻松，起止果断，虽呈圆转之形，却不故做波折颤抖和让头舒足的修饰，流动而不轻滑，沉稳而不板滞，因而生拙朴茂，古奥苍老之趣充满字里行间，与通常书画家的篆书情态迥异，散发着浓郁的书卷气（图 4－2.11）。章炳麟在书法上所表现出来的从容不迫和举重若轻的把握能力，反映出他作为一个朴学巨擘所具备的深厚文化修养及崇尚质朴的审美趋向。在这样一位以书法为遣兴余事的学者的作品中，书如其人的规律再一次得到明显的印证。

除篆书外，章炳麟的行草书亦古拙厚重，面貌奇肆。出于文字学者的尚古癖好，其平日手稿信札喜用冷僻古体或篆书隶定的字形，运笔结字不囿于碑版法帖，潇洒疏秀一概自出机杼。作大字条幅或对联时，下



4－2.11　章炳麟　《篆书轴》
纸本　139.5×38.5 cm
苏州博物馆藏

笔猛利厚重，墨气浓烈饱满，点画浑圆凝练，字形朴实平和，磊落萧疏之情溢于笔墨之外。

1911年10月武昌起义爆发，清朝政权迅速土崩瓦解。在随后的一段时期内，南北对峙，军阀混战，社会秩序和经济生活陷入瘫痪状态。在翻天覆地的变化过程中，许多旧时代的文人士子失去了晋身途径，遂纷纷转向书画创作，一方面可以借此怡情遣兴，另一方面也可以通过出售作品维持经济来源。特别是在社会秩序相对稳定，经济生活比较发达，文化传统深厚的上海、江南一带及北京等地，更是集中了一大批为躲避战乱而栖身的艺术家。这些人相互交流影响，推波助澜，往往在各自所在地区形成一个风格追求相对统一的艺术流派和繁荣和谐的文化环境。

作为经济、文化重镇，上海和苏州一带书画力量最为雄厚，集中的书法家也最多。除了上面提到的杨守敬、吴昌硕、沈曾植及曾熙、李瑞清等人外，尚有潜心金石考订，书法专宗汉魏的陆恢（字廉夫，1851—1920）；用笔出于李邕，结字师法《瘗鹤铭》的高邕（字邕之，号聋公，1850—1921）；收藏宏富，书兼碑、帖，晚年卖字苏州的郑文焯（字叔问，号瘦碧，1856—1918）；出入颜真卿而能变化的朱孝臧（号彊村，1857—1931）；根基六朝，究心《书谱》的章梫（字一

山，1861—1949)；精研碑版，擅长篆隶的褚德彝(1871—1942)；以篆刻名噪一时，书法追步赵之谦的易孺(一名熹，号大厂，1872—1941)；取法《张迁碑》，复参合北碑的杨度(1874—1931)以及绘画成就卓然，书法亦奇逸洒脱的任颐(字伯年，1840—1896)和蒲华(字作英，1830—1911)等人。其他地区则有北京的陈衡恪(字师曾，1876—1923)、齐璜(号白石，1863—1957)及梁启超(号任公，1873—1928)，湖南的王闿运(号湘绮，1832—1916)和杨钧(字重子，1881—1940)，浙江的弘一法师(原名李叔同，1880—1942)，四川的赵熙(字尧生，号香宋，1867—1948)，陕西的王世镗(字鲁生，1868—1933)，广东的罗惇曧(号瘿公，1872—1924)和罗惇㬊(号復堪，1873—1954)等一大批名家。这些书家大都崇尚碑学，即使写帖亦多取径于碑版石刻，这是当时的风气潮流所决定的。至于少数书家谨守帖派旧法，如同治十三年(1874)状元陆润庠(字凤石，1841—1915)及光绪三十年(1904)末科状元刘春霖(字润琴，1872—？)二人以有状元科名，在当时书名亦颇显著。其书法虽清华朗润，均匀平正，但终因“馆阁体”习气太浓，缺少个性，难以获得较高的评价和重视，影响也非常短暂。

清末民初的书坛，碑派书法发展到鼎盛阶段，其最主要的特征，便是书法家们在技法、风格上对个性的明确追求和顽强表现，从吴昌硕、康有为等人的作品中可以明显感到，作者对碑派书法审美原则的把握和发挥已达到不遗余力乃至夸张的地步。还有一些书家为了能够达到不同于他人的独自面目，往往致力于他人所不留心处，向冷碑小品中寻求特异新奇的启迪，从而使古代碑版、摩崖、墓志、造像等石刻资料的价值获得最大限度的实现和发挥。

与此同时，碑学理论和碑派书法势力的强大，也使其显示出更大的包容性和泛化趋势。这主要表现在新发现的甲骨、简版、残纸文书等材料对碑学的扩充以及碑帖结合观点的出现。沈曾植的碑帖相融、郑孝胥的纳碑入帖和曾熙、李瑞清的以帖补碑等做法表明，碑派书法已开始跳出相对狭隘和纯粹的碑学理论界限，向着更为广阔和多样的天地演进。

第三节

篆、隶书法及篆刻的意义

与唐、宋、元、明各朝代相比较，清代书法最突出的现象，便是篆、隶书体和篆刻艺术的复兴、繁荣及其随之引发的碑学运动。

从清代书法发展的大势可以看出，碑学运动的兴起最先以隶书为滥觞，其后又在篆书方面取得突破，道光以降再通过对北碑的标举倡导而扩展到楷书和行书领域。在这条先隶后篆再北碑的演进脉络中，隶、篆二体的复兴和成就既是碑学理论提出的依据，同时也为碑派书法的创作积累了实践经验。

清初的隶书，以王时敏、戴易、郑簠、朱彝尊、万经、郭宗昌及傅山等人为代表。在这些人当中，王时敏、戴易、万经等人的笔形字态均接近于唐人隶书，虽整齐端正，但离古意已远，且时时有结构乖误之处。郑簠先师法晚明宋珏，后肆力汉碑，结构严谨，用笔终未脱尽习气。至如傅山的隶书，取法于汉《夏承碑》一路，融合篆法入隶字，刻意"丑拙古朴"而尤显怪诞奇诡。只有朱彝尊根基学术，修养淳厚，其隶书面目出于汉《曹全碑》，无论是用笔的稳健平和或是结字的匀整雅洁，都显示出一种学者的冷静与严谨，而与当时其他写隶书者有明显的区别。后来的发展证明，清代隶书的成就正是建立在朱彝尊为代表的这种对汉碑学者式的继承方式基础之上的。从清代中期开始，以取法汉碑为标志的隶书创作进入到一个新阶段，无论是作为学者的钱大昕、翁方纲、桂馥，还是作为书法家的丁敬、邓石如、黄易、钱泳等人，对汉碑书法特点的把握和对隶书审美价值的领悟都远远高于清初诸人的尚奇和自造。正因为有了乾嘉时期书家对临习汉碑的大力提倡和身体力行，才促成了道光以后一大批书家

在隶书上的融会贯通和竞相出新。在此期间，金农、伊秉绶、陈鸿寿诸人更以各自聪颖敏锐和傲岸孤峭的天资性情，在隶书实践上形成了出人意料的独特风格面貌。他们的成功，给后来的书家树立了极有启迪意义的借鉴榜样。对于清代后期的书家来说，以邓石如、桂馥、黄易等人为代表的一派书家对汉碑的刻苦临习和弘扬倡导，在取法途径和技巧训练方面开创了风气；而金农、伊秉绶、陈鸿寿诸家的标新立异和别出心裁，又在化用脱变和展示个性魅力方面提供了经验。清末杨守敬一针见血的指出，桂馥、黄易、伊秉绶、陈鸿寿诸人的隶书之所以能够“或变或不变，巧不伤雅，自足超越唐、宋”，就是因为他们“皆根底汉人”[29]！对汉碑的准确把握和巧妙变化，确立了他们在隶书领域的牢固地位。在晚清书坛上，其影响痕迹随处可见，而且已不仅限于隶书一体。

相比之下，清代篆书的复兴虽然晚于隶书，但从一开始就被纳入严谨的学术轨道。王澍、钱坫、洪亮吉、孙星衍等人的篆书匀净整饬，篆法妥当而有来历。也许他们的取法秦刻因带有较多借径宋人的痕迹而显得过于理性，然而学者的身份和修养使其作品终不致坠入诡异怪诞和妄意自造。邓石如在各种书体上的全面造诣使他成为清代碑学运动中的里程碑式人物，这一点在篆书方面表现得尤为显著。邓氏在篆书用笔上对汉代篆书的借鉴和发挥，使清人对篆书的理解和把握能力向前大大迈进了一步，在他以后以篆书鸣于世者，几乎都无法绕过他的存在，吴熙载、莫友芝、杨沂孙、赵之谦以至吴昌硕莫不如此。他们的篆书体势或修长或方扁，点画或圆正或侧媚，但有一点与邓石如一脉相承，那就是追求线条的节奏感和流动性，具有明显的书写意味。到了吴昌硕，篆书的表现力进一步扩大，他将猛利的用笔与浓重的用墨结合在一起，从而以浓烈沉厚和充足饱满的金石气取代了优雅飘逸的书写性。这种转变与同时期其他书家在隶、楷、行草等书体上的追求一道，标志着晚清碑派书家的共同审美取向。

尽管清代碑学理论的核心主张和碑派书法的最终归宿，在于倡导、弘扬魏晋南北朝碑刻的书法风格，但这一艺术思潮的缘起，最早却是在

隶书和篆书领域展开的。其后，碑学理论更是建立在唐宋以后隶法衰微，传统中断导致书风卑弱，欲重振古法，拨乱反正，只有超越唐、宋，远接汉、魏，从承袭隶书笔法的北碑中寻求营养和突破这一套书法史观的基础之上的。因此，碑学的主张者如阮元、包世臣、康有为等，无不十分重视和强调隶书的地位和作用。更重要的是，清代碑派书法名家几乎都擅长篆、隶书法，并将其从篆、隶书法实践中获得的收益运用到楷书或行草书中来，使对北碑的取法和吸收更加纯粹到位。清代书法的发展过程显示，碑派书法的一系列技法原则和审美追求，都是在篆、隶书体的实践基础上形成的。无论是包世臣标举的“用逆”“铺毫”“中实”“气满”，还是何绍基的生拙迟涩、赵之谦的波挑飞扬、吴昌硕的血肉饱满、康有为的万毫齐力，其深层根源，都是来自于对篆、隶笔法的领悟认识和实践经验。可以说，篆、隶书体的复兴和繁荣，是整个清代碑学运动的根基所在。

作为清代书法发展的重要特点之一，碑学思潮，特别是隶、篆两种书体的先后兴盛，从一开始便与学术界的风气转变紧紧结合在一起，并且一直贯穿始终。

清初隶书创作的迅速繁荣，与当时顾炎武等考据派学者将碑版资料引入学术研究，同时广泛搜集、传拓碑刻有着直接的关系。在傅山与顾炎武、阎若璩、朱彝尊、李因笃等考据派学者的密切交往中，探讨金石之学和鉴赏碑刻拓本是他们的共同爱好和生活内容。朱彝尊本人是名重一时的金石学者，同时酷好写隶书，与傅山、郑簠等书家相互切磋交流。另一位隶书名手万经出身于著名的学术家族鄞县万氏，作为万斯大之子，除家学渊源外，万经先后受业于黄宗羲和阎若璩，书法则从师于郑簠，所著《分隶偶存》是其专门研究隶书的成果，其中“论隶、分、楷所由起”及“论汉、唐分隶同异”等篇章所讨论的内容引征有据，考辨分明，在当时已高出一般论书者，为艺林所重。

上述事实足以证明，清初隶书的复兴是在学术界特别是金石学的强大影响力乃至部分学者的参与介入下才得以实现的。

乾嘉时期，朴学大兴，学者治经、史皆从识字训诂入手，家家许、郑，人人贾、马，且凡古必真，凡汉皆好。作为训诂方法的基础，文字学(小学)盛行于世，篆书书法因此应运而起，继隶书之后成为碑学思潮的第二股推动力量。在乾嘉时期的篆书名家中，江声、朱筠、钱坫、洪亮吉、孙星衍、张惠言、严可均等都是颇有建树的文字学者，这些人的名誉声望与社会上方兴未艾的好古风气结合在一起，使篆书书法不仅得到极大普及，同时也在学术原则的约束下沿着严谨规范的途径演进。在篆书领域内，学术原则和学者风范最明显的体现是在保证篆法的正确无误和范本的真伪辨别及取舍选择方面，这是每一个写篆书者都必须首先解决的问题，而解决这类问题也正是学者及其修养的真正价值所在。

清代中期篆、隶书体的全面普及和篆、隶书家通过临习秦、汉碑版来寻求出路的风气，很大程度上得益于学者群体和学术空气的熏陶。正是在这样的文化氛围里，才出现了阮元振聋发聩的倡导北碑之论。同时，书法家们在考据派学风影响下形成的对秦、汉碑刻的崇拜佩服，在创作实践中对秦、汉书风的刻意模仿追求，也为后来碑派书法的发展奠定了基础。

道光以后，考据学派逐渐衰退，经过太平天国运动和一系列内忧外患的打击，清朝统治下的种种社会矛盾问题纷纷暴露出来。在这种形势下，考据学派的繁琐支离和对现实社会问题的漠不关心使得人们对它的兴趣越来越小。相反，今文经学以其经世致用的精神和通过对圣贤“微言大义”的挖掘来阐发个人主张的特点，受到官僚学者及文人士子的普遍重视。从表面上看，这种学术风气的转变与书法家在艺术风格上的追求似乎并不构成具体的对应和因果关系。但如果换一个角度看，在当时的社会环境中，不论是作为入仕从政条件的学术活动，还是作为怡情遣兴手段的艺术创作，其主体都是生活在同一环境和群体中的文人和官僚，而且在通常情况下，往往是一人身兼官僚、学者和艺术家的多重身份。特别是当一个人通过学术训练和实践所积累的经验及修养，实际上就是他的全部人生理想和感情生活内容的时候，那么他从学术中

所获得的文化价值观，将无法掩饰地在其艺术活动中表现和流露出来。清代后期的书坛上，众多书家在创作中对个人面目的强烈渴望和刻意追求，为了达到自成家数、不与人同的目的，而对古代碑版石刻的广泛搜集探索，以至从冷碑小品中挖掘特异面目成为常见手段，从张裕钊写北碑模拟刀刻的锐利效果到徐三庚写篆书极尽聚散离合之能事，从赵之谦侧笔翻毫不避轻薄靡弱之诮到李瑞清摇曳颤抖以求斑驳迟涩之趣，种种现象的背后，都可以使人感到这是一个人人都充分表现个性特征、以借鉴古人而最终能够脱胎变化自由发挥为最高境界的时代。更为典型的例子是，康有为著《广艺舟双楫》虽然谈的是书法，但其书中反映出来的历史观及论述风格，与他的政治学术著作《新学伪经考》《孔子改制考》一脉相承，充满了今文经学的气息。《广艺舟双楫》的流行和被广为接受，正反映出学术思想对艺术风气的渗透和影响。

众多个体的文化——审美价值取向汇集融合，便构成了这一时期总体的风格趋势。从这个意义上讲，清代书法大势的源流变迁，始终与各个时期的学术风气大体相符合并处于其影响之下。也正是由于有了学术背景的衬托和支撑，新兴的碑学理论才能够很快获得认可接受，并一步步向着更加合理性、权威性和科学性不断丰富和完善。

同篆、隶书体的成就具有同样意义的，是清代篆刻艺术的繁荣。

印章作为权位的标志和取信的凭证，二千多年来一直在社会生活的各个方面起着重要的作用。从战国到汉代，印章艺术曾形成一个在数量上和制作上都令后代无法超越的繁盛阶段。但当时的印章绝大多数都是铸造而成，受此限制，印章的创作者也以工匠和无名艺人为主体，文人士大夫的参与仅限于篆写文字和设计印面，与最终效果尚有不小的距离。魏晋以后，印章艺术渐趋平庸沉寂。从宋代开始，出于文人雅兴和收藏的需要，士大夫使用名号印、斋馆印、收藏印、诗词佳句印等闲章的风气迅速蔓延，文人士大夫纷纷自己设计印文，请工匠制作，因而对印章创作的介入大大增多。元代书画家赵孟頫大力提倡复古，在印章上也极力鼓吹。吾丘衍（1272—1311）更写出一部《学古编》，

对篆写印文多有阐述。据史籍所载，元末书画家王冕（？—1359）首创用花乳石[30]自刻印章的做法，促成了印章艺术发展史上的一大转折。由于用来镌刻印章的石料质地松脆，人人可以自己篆文设计，自己操刀刻印，所以吸引了很多文人、书画家从事此道。至此，印章艺术的发展转向一个新的领域——篆刻艺术。明代的篆刻艺术虽然十分普及和发达，并出现了文彭（1498—1573）、何震这样开宗立派的大家，但终因当时文字学水平不高，收藏鉴赏金石古董的风气也未大盛，故明人刻印多承宋、元余绪，不仅学古未能精邃，出新亦少有大成。

进入清代，在金石学、文字学迅速复兴并推动书法界好古风气的同时，篆刻艺术也获得了极大的发展。继明代文彭、何震、汪关等人之后，到清中期先后形成了以程邃（1605—1691）、巴慰祖、胡唐等人为代表的皖派和以丁敬、蒋仁、黄易、奚冈（1746—1803）等人为代表的浙派。两派都取法于秦汉玺印，但各自追求不同，技法各异，风格面目也判然有别。皖、浙两派之外，更有林皋（1658—？）、高凤翰、沈凤（1685—1755）、高翔、潘西凤、张梓、董洵（1740—？）等人亦以篆刻名噪一时，享誉艺坛。这一时期作手如林，各逞其技，印坛呈现出前所未有的繁荣局面。作为碑派书法的里程碑，邓石如在篆刻领域也是一位开宗立派的人物。他充分发挥自己在篆、隶书法上的功力，将碑刻篆书的体势和笔意运用到篆刻中来，布局安详雍容，刀法流动婉转，面目清新，独树一帜。其风格经过吴熙载、吴咨（1813—1858）等人的继承和完善，形成了影响极大的“邓派”。

清中期以后，在浙派和邓派同时称盛的影响带动下，一批才华出众、富有创新精神的篆刻家先后崛起于印坛。钱松（1818—1860）得力于汉印而能变化出新，虽为浙派后劲，然不为浙派习气所囿，风格苍秀古朴，自成格局。徐三庚亦出于浙派，但以自家篆书入印，疏密分明，体势飘逸。赵之谦早岁取径浙派，中年以后参入邓法，在融合两派的基础上，更广泛取资于汉碑篆额、权量诏版、钱币镜铭、瓦当碑刻等各种文字材料，不仅在体现个人风格上，而且在扩大篆刻艺术的表现力方面都作出了卓绝的贡献。胡钁（1840—1910）专仿汉玉印、凿印，刀法挺拔瘦硬，布

局疏秀空灵。黄士陵从吴熙载上溯汉印，再进而求变于三代吉金，所作或朴实整洁，或奇险孤峭，独运匠心，另辟蹊径，体现出超凡的悟性和胆魄。吴昌硕更以博大精深的修养和功力，将汉印、封泥及砖瓦陶文融会于自己从临习《石鼓文》所形成的独特篆书风格中。其篆刻刀法朴拙老辣，布局平实雍容，面目浑厚高古，气势苍莽磅礴，与其书法、绘画和诗歌风格一致，共同构成了一个完整的艺术世界。这些艺术家在篆刻创作上的努力和成就，一方面反映了清代篆刻艺术的发展，同时也与书法，特别是碑学运动有着密切的关系。

首先，清代有成就的篆刻家几乎都同时又是书法家，尤其是篆、隶书体的高手。高凤翰、汪士慎、高翔、丁敬、桂馥、张梓、黄易、奚冈、巴慰祖、赵之琛等都以擅长隶书知名，吴熙载、徐三庚、黄士陵则精于篆法，至于邓石如、赵之谦、吴昌硕，更是诸体兼优，造诣全面。对于篆刻来说，篆、隶书法是基础功夫，篆刻家通过学习篆、隶书法而获得的文字学修养和造型技巧，对其印章的用字布局大有裨益。事实证明，从清代中期开始，凡是能够自成风格的篆刻家，其印章面目大都来源于自己的篆书风格。同时，篆刻家们对古代玺印封泥、诏版权量、瓦当镜铭等文字材料的研究和取法，反过来也丰富了他们在创作篆、隶甚至楷书书法时的技法手段。因此，在金石学——碑学兴起以后，篆刻作为书法的同宗近邻，越来越表现出与书法的相互影响和相互推动的关系。在兼善书法和篆刻双重技能的人身上，在篆刻中表现笔意或在书法中追求刀味都是十分自然和常见的做法。

其次，篆刻家对金石文字资料的取法和利用，大大促进和丰富了碑学研究及收藏鉴赏活动的内容。清代篆刻水平的普遍提高，是文人士大夫及其影响带动下社会上炽盛的好古风气的结果，当这种好古风气与学术上金石文字之学结合在一起以后，便使书法、篆刻家对古代金石碑版及其他文字资料的取法从一种自然的喜好模仿上升为具有明确目标的价值追求。在清代中期以前，碑派书家的眼光基本上局限在比较有名的碑版范围之内，学篆字必《泰山》《琅邪》，习隶书则《曹全》《礼器》，

虽途径端正，终嫌狭窄。相比之下，篆刻家的涉猎领域显得更加广阔。除钟鼎彝器和碑版石刻外，举凡玺印、钱币、权量、符节、瓦当、砖文、镜铭，都是篆刻家取资化用的对象。比起清代前期篆刻家尚不成体系的简单仿古，晚清篆刻家所表现出来的明确追求以及在篆书领域标新立异的成就，在相当程度上应该归功于学者、艺术家、收藏家及整个社会对各种古代文字材料的广泛收集和研究，而在这种活动中，篆刻家自始至终扮演着主要角色。

此外，篆刻艺术的繁荣发展及在书画作品上的大量钤用，也使自元代以来兴起的文人书画家的用印习惯走向成熟。宋代以前，书画家在作品上钤盖印章的例子极为罕见，闲章更是绝无仅有。从元代开始，书画家在作品上使用名印、闲章的习惯逐渐形成。但直到清初以前，印章在书画作品上的作用还相对有限，主要是取信和作为署款后的点缀。随着篆刻艺术发展，书画家兼擅篆刻的人越来越多，书画作品上的印章，特别是闲章的使用也越来越多，在“扬州八怪”等人的作品上，这种现象最为明显。到清代后期，闲章的作用和价值进一步提高，除了所刻词句能够抒发志趣、寄托感慨之外，书画、篆刻皆能的作者，更能够通过书、画、印的统一风格，来调整画面虚实节奏并实现作品的完整和丰满。在这一点上，吴昌硕是最典型的代表。至此，中国传统文人书画作品的外观和构成形式终于发展到完善成熟的阶段，而不论在书法还是绘画作品中，印章，尤其是闲章，已经作为不可或缺的组成部分起着重要的作用。

---

①③⑥　(清)康有为《广艺舟双楫》卷一《尊碑第二》。

②　(清)叶昌炽《语石·自序》。

④　见(清)康有为《广艺舟双楫》卷三《备魏第十》及《卑唐第十二》。

⑤　(清)康有为《广艺舟双楫》卷五《缀法第二十一》。

⑦　参见吴浩坤、潘悠《中国甲骨学史》第一章。

⑧　参见林梅村《楼兰尼雅出土文书》(文物出版社，1985 年)、郑有国《中国简牍学

综论》(华东师范大学出版社,1989年)。

⑨ 转引自郑有国《中国简牍学综论》第六章。

⑩㉓ (清)郑孝胥《海藏书法抉微》第一篇第二章,载《明清书法论文选》。

⑪ (清)杨守敬《学书迩言·绪论》。

⑫ 见王家诚《吴昌硕传》(六)"缶与石鼓",台湾《故宫文物月刊》9。

⑬ 见马宗霍《书林藻鉴》卷十二《吴俊卿》条。

⑭⑯⑰ 见王蘧常《忆沈寐叟师》,载《书法》1985年第4期。

⑮ (清)沈曾植《海日楼书论》,载同⑩。

⑱ 参见(清)康有为《广艺舟双楫》卷五《述学第二十三》。

⑲ 见(清)康有为《广艺舟双楫》卷四《十六宗第十六》。

⑳ 马宗霍《书林藻鉴》卷十二《康有为》条。

㉑ 何虚中《记集陈搏临〈石门铭〉联》,载《书法》1981年第1期。

㉒ 商承祚《我在学习书法过程中的一点体会》,载《现代书法论文选》,上海书画出版社。

㉔㉖ (清)李瑞清《清道人论书嘉言录》,载同⑩。

㉕ 见(清)杨钧《草堂之灵》卷五《订例》,岳麓书社,1985年。

㉗ 见(清)杨钧《草堂之灵》卷三《怪笔》。

㉘ 引自罗继祖《雪堂公论书综述》,见《中国书法》1990年第4期。

㉙ 见(清)杨守敬《学书迩言·评书》。

㉚ 花乳石产于浙江天台山,在地质学上与福州的寿山石、浙江青田县的青田石、浙江临安县的昌化石及内蒙古的巴林石同属于叶腊石。

第五章

清代的书法教育和域外影响

清代官方并无专门的书法教育机构，各种官办或半官办的学校、书院及翰林院中，教授学生的主要课程是《四书》《五经》、理学及八股文、试帖诗等内容。但由于清朝的科举考试十分重视字体的工整匀净，要通过科考乃至晋身仕途，就必须掌握“馆阁体”书法技巧。因此，在各种形式的启蒙教育和深造提高的过程中，练习符合科考及官场需要的“馆阁体”书法，都是一项必不可少的内容。至于艺术范畴内的书法，则主要靠书家的私人传授和影响来延续和传播，其中又分为家学渊源和名师授徒等不同形式。

清朝前期作为一个势力强大、经济文化繁盛的帝国，与周边国家，特别是受汉文化影响较深的日本、朝鲜等国保持着密切的关系。道光中期以后，东、西方列强纷纷入侵，国门大开。在国际形势的推动下，中国也出现了洋务活动和近代外交活动，与外国人的交往因而日益增多。具体到文化艺术领域，能够理解和接受中国书法的国家，仍然以日本、朝鲜等邻近民族为

主。书法与诗歌、绘画、学术一同作为中国文化的主要形式，在与这些国家的官方和民间交往中占有重要的位置。特别是日本，清代重要的书法家和风气潮流，在这里几乎都产生过不同程度的影响。

第一节

清代的书法教育

清朝政权虽是依靠军事力量入主中原，得天下于马上，但对于汉族政权的统治方式，尤其是科举取士的做法，从很早就开始模仿和采用。满族入关以前，努尔哈赤和皇太极都曾举行过仿效汉族科举制度的文官考试，考中者被授予官职或充入皇帝的书房中供职，负责文书信件的处理。这种做法显然是出于最早同满族统治者合作的辽东汉族士大夫的建议，后来清朝沿用的选拔文才艺能超群之士充入南书房的传统，即是来源于此。

顺治元年（1644）清朝定都北京之初，立即承袭明代旧制，重修北京国子监为太学，任命祭酒等官员，广收官宦子弟为生徒。其课程除《四书》《五经》之外，专设习书之课，学生必须每日临摹晋、唐名帖六百字，要求"端楷有体"。且立有《日课册》，每十天一次呈助教批阅，逢朔、望日还要呈堂查验。顺治十五年（1658），又从国子祭酒固尔嘉浑之议，对监生实行积分制。满八分为及格，可补官职。每月考试获一等者得一分，但是若善摹锺、王诸帖，书法优秀，虽文不及格亦可得一分。可见当时对书法的重视。

清初官学中对书法的要求和重视与当时朝廷的迫切需要有着直接关系。一方面要任用一大批汉族官吏以稳固统治；另一方面又必须尽快使满族官吏掌握汉语汉字。消除满、汉民族之间的语言文字障碍，便成

为统治者的当务之急。当时朝廷与各部各省之间的文书大都用满文书写，而汉族官吏皆不识满文，所以各省都有数名朝廷委派下来的满族官吏——笔帖式，专司翻译文书之职。这些笔帖式都受过汉文化教育并通过考试选用，因而也具备一定的书法基础，起码能写一手“端楷有体”的汉字。

随着清朝统治在全国范围内的稳定，社会秩序逐步恢复。为了适应科举考试制度的需要，遍布各地的乡、县学校及书院的建设获得很大发展。在承担启蒙教育和初级科考功能的乡、县学校中，作为书法的基本功——习字课程占有十分重要的位置。按照当时人的观念：

> 书者，小技也，然为六艺之一，古之小学教焉，乃有用之技，人生不可缺者也。上而制、诰、谕、敕，中而表、奏、笺、启、试卷、碑版，下而牒移、文案、契券、帐籍，皆所必须。精于八法者固佳，否则亦宜走笔顺利，清晰整齐。①

这实际上道明了书法在当时社会生活中的存在价值。而在为数众多的书院中，有一类是专以培养科举考试人材为目标的。这类书院中，学生的主要功课都围绕着科考的内容设置，除八股文、试帖诗外，尤其强调“馆阁体”书法。有些书院甚至连平时的作业都要写在正式的白折卷和殿试卷上面，以培养学生熟悉日后参加科举考试乃至做官的习惯。

文人士子在考中进士、进入仕途以后，八股文章的作用即告完成，但对书法的学习和训练尚未停止。对于进入翰林院的进士们来说，熟练掌握和使用合乎规格的“馆阁体”书法，仍是一项不可轻视的任务。在翰林院三年期满时例行的“散馆”考试和不定期对翰林官们进行的“大考试差”等考试中，书法的优劣往往是重要标准。特别是在皇帝喜好书法的康熙、乾隆时期，书法优秀者可以获得较好的职务，甚至获得入值南书房直接侍候天子的宠眷。而书法不工，则将被降级使用，减罚俸禄，甚至受到皇帝的斥责。“故词馆尤以书为专业”②。乾隆年间经学家庄存与（1719—

1788)即因书法不佳,在翰林院岁考时受到皇帝呵斥,被暂停编修职务数年。道光时才华横溢的龚自珍更因字迹不工整未能进入翰林院。正如康有为所总结的:"得者若升天,失者若坠地,失坠之由,皆以楷法。荣辱之所关,岂不重哉!"③在利害关系的驱动下,清代的书法基础教育都是从实用价值出发,以整齐均匀为目标的。许多最后风格独特、卓有成就的书法大家,在早年也都受过"馆阁体"训练并由此打下根基。甚至狂傲孤峭如郑燮,自己虽然写得一手以奇险放纵著称的怪字,但在教导自己的兄弟和儿子时,仍以王羲之、虞世南、董其昌的"馨逸""鲜秀"为榜样,而不愿其学欧阳询的"孤峭",只因妍妙秀媚令人悦心娱目,"宜场屋,利科名"④。由此可见清代书法教育的普遍观念和社会风气。

满族入关以后,受发达的汉族文化影响,对本民族的教育也十分重视。除国子监外,又设有宗室左、右翼学,咸安宫官学,景山官学及八旗官学各一所,选用满族笔帖式及汉族举人为教习,专门负责各级满族子弟的教育和文化学习。而在这一过程中,书法作为学校教育的主要内容之一,也被满族普遍接受。康熙帝玄烨、乾隆帝弘历不仅自己喜好和擅长书法,而且选派善书能文之臣专门教授皇子。在他们的提倡和影响下,满族人当中喜欢书画和收藏鉴赏的风气越来越盛,到清代中期,遂产生出像永瑆、铁保这样的满族著名书法家。一大批满族文人在书法上取得的成就,不能不说是清朝政府在满族人中推行汉文化教育及科举制度的结果。

显然,清代各种官方或半官方学校中所教授训练的是属于实用性质的写字技能。这种技能对于艺术创作性质的书法来说,虽然是不可或缺的基本功,但一个文人士子能否在此基础上向艺术书法发展转变,则取决于其个人的情性志趣及他所受到的艺术熏陶。在书法具有很强实用性的当时,由实用向艺术的转变,是判断一个书家成就和整个社会书法风气的关键。而这种转变仅靠各类学校教育是无法实现的。大量事实证明,清代书家艺术风格的来源及形成,主要出自于家学渊源、名家传授及友朋之间的影响。换言之,各种学校教育为培养书法人材打下了基

础，真正推动艺术书法发展的力量，则主要来自于民间传授，而非官方教育。

自汉代以来，家学渊源一直是书法艺术传播延续的主要途径，历代论书著作中所记载的传承关系清楚地反映了这一点。同晋、唐、宋、元时期的许多书法名家一样，清代一些成就斐然的书家也是通过家学庭训进入书法领域的，这样的例子在清代书法史上屡见不鲜。

浙江海宁陈氏系名门望族，南宋以来代有闻人。明末清初时期陈家最为兴旺，钟鸣鼎食，甲第连云，康熙帝玄烨和乾隆帝弘历巡幸江南时都曾驻跸其家之“安澜园”，陈家因此名播遐迩，荣耀无限。陈氏一族人口众多，显宦不绝，对子弟的文化教育亦极重视，经常延请才隽名儒为家塾教师。董其昌未发达时，曾在陈家坐馆教书多年，留下墨迹甚多。作为世族豪门，陈家收藏颇富，刻于明末清初的《渤海藏真》《玉烟堂帖》及《秀餐轩帖》等汇帖，都以选取得当、刻工精细著称艺林。在名师传授和鉴藏丰富的条件下，陈家子弟中多有工于书法并以此知名者。清代陈家以书得名者莫过于陈奕禧和陈邦彦，二人先后皆承皇帝宸赏，入值内廷，宠遇之隆一时无二。其他如陈元龙（1652—1736）则书名为宦声所掩，被称作是“不以书名而其书必传者”⑤，可见陈氏家族于书法确有传统。

康熙中江苏金坛书家蒋衡，对书法用功极深，临摹晋、唐以来名迹多至三百多种，尤得力于唐代欧阳询。曾闭门十二载，用楷书抄写《十三经》全文，扬州盐商马曰琯出二千金装潢成册，河道总督高斌为之具疏进呈御览，乾隆间诏命刻石于北京国子监并御制序文，蒋衡因此名声远播。其子蒋骥亦擅书画，尤以写真知名。其论书以悬臂为要，称为“吾家秘旨”。蒋骥之子蒋和克承家风，能书擅画，乾隆时以太学生充四库篆隶校录。蒋和不仅有《书学正宗》《学书杂论》等论书著作，而且还把其祖、父和自己一门三代所撰书画论著汇集成为《蒋氏游艺秘录》二卷，刊刻流传。蒋氏一门书画之名因此益显于世。其书既称“秘录”，则父子亲授及祖孙相传之时，必有独到心得经验而不示外人者。

康乾两朝经济繁荣，文艺之风亦盛，书法名家同出于一门者比比皆

是。王鸿绪书学董其昌，丰腴秀润，与沈荃、高士奇齐名，见重于当时，其外甥张照学书初不得法，后亲见王氏作书，遂得大进，与其并称董派传人。据当时人记载，张照自得笔法于王鸿绪后，秘不授人，后来由其好友传出去，闻者按照其法练习，皆觉有得。梁诗正（1679—1763）官至东阁大学士兼吏部尚书，以善书著称，出入赵孟頫、文徵明。其子梁同书受其影响亦酷嗜书法，且绝意仕途，早早辞官归里，闲居家中寄情于书，成为享誉东南的一代名家。董邦达在乾隆中以擅长书画获弘历重用，曾参与编纂《石渠宝笈》《西清古鉴》等皇家收藏著录。其子董诰则秉承父志，亦步亦趋，以"馆阁体"名手见重一时。黄树穀精于篆、隶，兼工行草，与张照为莫逆之交，张书间出其手而人莫能辨。其子黄易青出于蓝，除擅写隶书外，更笃嗜金石碑刻的收集研究，与阮元、桂馥等开创一代风气。邓石如以篆书、篆刻独步天下，如横空出世，名动公卿。寻其来源，最初亦由其父邓一枝（1722—1787）导入门径，何绍基见到邓一枝墨迹后，谓石如实由此扩而大之，精而研之，神理骨格，波澜不二。邓石如之子邓传密（1795—1870）更谨守家法，逡巡踵武，不敢逾越。至如刘统勋（1700—1773）、刘墉父子皆居高官位并享大书名；伊秉绶、伊念曾（1790—1861）父子同以隶书见长，风格一脉相承，伊家面目至其后裔伊立勋（1856—1941）仍能够不绝如缕；甚至连政事繁冗、不以书名的曾国藩，在督课儿子时也非常注重书法学习，其家书中有许多教导儿子学书的经验之谈，并且在戎马倥偬中仍通过书信为儿子批改书法习作。这些都证明了家学传统在清代书法教育领域的存在及所起的重要作用。

对于清代书家在取法途径和风格面目上的家族延续现象，何绍基已经发现并指出：

> 内史书如率令，善奴秀比官奴，古来书家，多原庭诰。《晚香堂帖》中有老泉一札，宛然雪堂所自出。本朝刘文清书亦导源于文正，梁山舟书实规矩夫文庄，皆其例也。⑥

其实何绍基自己的书法之所以根基于颜真卿，又何尝不是幼承庭训的结果。何绍基的父亲何凌汉的书法兼学欧阳询和颜真卿，绍基则在颜字基础上复融合欧阳通的体势，最后出入北碑，涵泳篆隶，遂成大家。绍基之弟绍业（1799—1839）、绍祺（1801—1868）、绍京亦克继家学，取径风格与父、兄同辙，兄弟四人俱以书法闻名一时，被人称为“何氏四杰”。绍基之子何庆涵、孙何维朴（1844—1925）、何维棣皆学绍基之书且以此享誉。何氏一门数代几乎人人善书，不仅擅书之名延续不断，风格面目亦能保持一致，足见书法教育在何氏已成“家学”。何绍基在谈论书法的诗文题跋中屡次追忆少时在父亲督导下习书的经历，其对“古来书家，多原庭诰”现象的总结，明显是包含着自家甘苦的夫子自道。

除家学传授外，书法家的课徒授业活动也是清代书法教育中一个普遍的形式。

在清代，许多书法家都在教授子弟方面投入了很大精力，并且取得明显成效。清初书家杨宾名重一时，门下弟子甚众，以抄写《十三经》闻名的蒋衡即曾向他请教。郑簠以擅长隶书名噪大江南北，其风格特点标领一代风气，当时写隶书者鲜有不受其熏陶之人。隶书名手万经、张在辛都是郑氏学生中的佼佼者，“扬州八怪”中的高凤翰、郑燮也深受郑氏影响，高凤翰的隶书及篆刻在很大程度上均得益于与张在辛的密切交往，可以说高凤翰是郑簠的私淑弟子。何焯和王澍均以学识宏博严谨、书法功力精湛著称于康熙年间，二人晚年都选择了居家授徒的生活。何焯门下培养出了金农这样超群脱俗、风格卓绝的书画家，金农对金石碑刻的笃嗜，即是在何焯的影响沾溉下养成的。王澍所著《翰墨指南》实是其课徒讲稿，上卷专讲执笔用笔法则，下卷阐述结构布置及书学派别，书后附有“金石文字必览录”，系学习书法的常见参考目录，堪称是一部简明实用的书法教材。

清代书院教育发达，在全国为数众多的各类书院中，很大一部分是以学术研究和德行修养教育为主要内容的。这类学院纷纷聘请著名学者担任主讲，其中不乏学问精邃且以书法知名者，如钱大昕主讲于苏州

紫阳书院、王文治主讲于杭州崇文书院、姚鼐主讲于南京锺山书院、梁巘主讲于寿春循理书院、洪亮吉主讲于旌德洋川书院、孙星衍主讲于南京锺山书院、李兆洛主讲于江阴暨阳书院、何绍基主讲于济南泺源书院、长沙城南书院、俞樾主讲于杭州诂经精舍、张裕钊主讲于保定莲池书院等等，对于这些书名甚隆的学者来说，在对学生的言传身教过程中，自然不会忽略书法这一修身养性的重要形式。

在清代书法教育中，属于基础教育范畴的习字教育，不管是官办学校中的课程还是私塾家学的传授，其教学方法和要求基本一致，即以工整规范的书写技能为目标。为了达到这一目标，清代书家在前人经验的基础上进一步完善发挥，形成一套细致全面和行之有效的做法。

在用笔方面，清人沿用唐、宋以来盛行的"永字八法"之说，而且对楷书及行书的各种点画形态进行了更加详细的分类和整理。如在康熙年间书家冯班所编著的《书法正传》和乾隆时期戈守智(1720—1786)所编著的《汉谿书法通解》这两部具有代表性的书论著作中，对此均有条分缕析的介绍和解说。《汉谿书法通解》卷四专门用一整卷的篇幅，列举了根据"永字八法"衍生变化出来的各种点画形态及固定组合形式一百二十多种，每种都有图式和解说，其中仅"点"一类就多达三十五种⑦。与正确的点画形态要求互相印证，并且同样被重视的，是对病笔、败笔的规定。在《书法正传》所收录的"永字八法"一节中，作者一方面通过图例阐述了各种常用点画的书写要领和应用字例，同时也将常见的点画"八病势"——"牛头、鼠尾、蜂腰、鹤膝、竹节、棱角、折木、柴担"，一一用图形标示出来，以为戒鉴⑧。这种对书写点画做程式化规定要求的做法，是在民间书法教育实践中广泛应用的基础上总结出来的经验，反映出清代书法启蒙教育的普遍水平和风气。

在结字方面，清代书家首先对元人发明的"九宫"理论进行了改造和丰富。元代书家陈绎曾认为，字有八面，"八面点画皆拱中心"。即在一方框中以"井"字格将空间平均分成九块，用来安排点画，使之易于达到均衡匀称和朝揖呼应的效果⑨。清人则进一步将这一思想运用到书法

教学当中，使九宫格作为初学书法者训练和检验结字能力的有效手段，具有更加普遍和明确的价值。正如刘熙载所强调的：

> 欲明书势，须识九宫。九宫尤莫重于中宫，中宫者，字之主笔是也。主笔或在字心，亦或在四维四正，书著眼在此，是谓识得活中宫。⑩

则字形的体势精神全赖于此。蒋骥对九宫格的形式和用法进行了较大改进和发挥。他在常见的方框中置“井”字格的基础上，又在每一宫中加“十”字线，将九宫变为三十六格，称为“九宫新格”。同时他还独创了九宫新格的三种变化形式：遇竖长字形则省去左、右两行各六格，遇横扁字形则省去上、下两行各六格，将九宫新格由内向外分为三层，以适应字形大小的不同⑪。蒋骥的这种努力和实践，使九宫格更加方便实用，对初学者临帖来说尤其有效。至包世臣更在检验单个字形点画分布的“小九宫”之外，提出“大九宫”之说，谓“每三行相并，至九字又为大九宫。其中一字即为中宫，必须统摄上下四旁之八字，而八字皆有拱揖朝向之势。逐字移看，大小两中宫皆得圆满，则俯仰映带，奇趣横出已”⑫。如此则将九宫格的使用从单个字形扩大到通篇章法行气及行与行之间的呼应关系中。除九宫格外，田字格、米字格等形式也是书法教学中常见的手段，其作用与九宫格一样，都是帮助练字者在临摹碑帖时更准确地把握字形结构特征。

其次，对楷书间架结构规律的归纳整理，也是书法教育，特别是教授初学者写楷书的主要内容之一。楷书的间架结构历来为书家所重视，同时也是许多著名书家的风格和经验所在。据史籍所载，隋朝智永、唐朝欧阳询、张怀瓘、元朝陈绎曾、明朝李淳等人对此均有专门的论著，被广大书家教人作字时所普遍采用。清代书家在这方面也投注了很多精力并且有所发展。如王澍、蒋衡在前人基础上进一步总结发挥，撰成《分部配合法》，对常用偏旁部首的结构要领逐一讲解，并举出字例，简便明确，细致入微，非常适合初学者掌握和运用。至清末书家黄自元更将间架结构扩

成“九十二法”，亲自书写示范，流传很广，黄氏本人亦因此知名于世。

而在属于艺术活动的书法传授中，起主要作用的则是老师的艺术主张以及与之相适应的风格技巧。事实上，一些艺术流派的形成和显晦，正是建立在这一基础之上的。

清代中期碑派书风兴起之初，其势力尚不能与帖学书派抗衡，邓石如尽管学古功力深厚，风格雄强醇正，但仍然受到帖派名家翁方纲、钱鲁斯等人的贬低和责难。真正使邓石如书风及碑派书法观念站稳脚根并深入人心的，应当归功于包世臣的大力鼓吹和传播。包氏对邓石如推崇备至，不仅将邓氏笔法与自己的经验心得相印证，总结出一套完整的理论和技法原则，更重要的是，包氏用这套理论和技法教授了一大批学生，以至当时在江南一带写北碑者中形成一个“包派”，足见其影响之大。包世臣教学生，虽亦首重用笔，但他所运用的，已经不是寻常教书先生所熟悉的那一套方法。包世臣极力强调用笔要遵从铺毫、用逆、用曲等原则，追求中实、气满的效果，而这些都是为了体现其以隶书笔意为核心、以碑刻效果为目标的审美理想。包氏孜孜以求的“峻、涩、排宕、奇纵”等旨趣，与一般书家教人习书以匀称稳妥为要求大相径庭，甚至其对“八法”“九宫”的解释，也是建立在碑学理论的基础之上。可以说，包世臣传授给学生的观点和技法，不论是前人旧说还是自己新创，都带有强烈的碑学理论烙印和个人主观色彩，这种特点使得他的书法教学从根本上不同于一般的习字传授，而是典型的艺术思想的灌输。因此，在作为一股艺术思潮而存在的碑派书风的兴盛过程中，包世臣的传播、努力起到了十分关键的促进作用，在清代书法史上具有代表性的意义。

在为数众多的清代书法论著中，有相当一部分涉及到书法教育的内容。其中有些是写给子孙或学生的教材，有些则是书家自己学书经验的记录，还有一些是汇集前人有关书法学习方法的文字，供学书者取法借鉴。如杨宾的《大瓢偶笔》、王澍的《翰墨指南》、蒋衡的《书法论》、蒋骥的《续书法论》、梁同书的《频罗庵论书》、包世臣的《艺舟双楫》、陈介祺的《习字诀》、魏锡曾的《书学绪闻》、姚孟起的《字学忆参》等都是指导子

弟或学生习书的教材和札记。一般说来，从事启蒙教育的书家大都注重法度和基本功的训练。从清初冯班冯武父子、杨宾、王澍、蒋衡蒋骥父子到清末姚孟起等书家，都曾耗费大量时间和精力教授学生，在他们的著作中，所谈的内容有许多是学习书法的基础法则。其中既有前人的成说，也有自己的实践经验，同时还能适合学生的需要。从中可以感受到清代书法基础教育的普遍方式和特点。而对一些以辅导艺术创作为主要目的、个性追求鲜明的书家来说，由于其教授的学生大都已具备了初步基础，故其教授的重点主要在于艺术观点的灌输和熏陶。如梁同书《频罗庵论书》中的《与张芑堂论书》、包世臣《艺舟双楫》中的《答熙载九问》《答三子问》《与吴熙载书》等篇章，都是老师与学生就书法艺术问题的讨论。更突出的是，陈介祺在为其孙子所写的《习字诀》中直接教导说"钟鼎篆隶，皆可为吾师，六朝佳书，取其有篆隶笔法耳"，又云"锺、王帖南宗，六朝碑北宗，学者当师北宗，以碑为主"，魏锡曾在为儿童习书所撰的《书学绪闻》中反复强调"提肘回腕，羊毫浓墨"，典型地反映出清代后期社会上流行的碑学书法风气和作者本人的艺术观念。

清末民初，虽然近代学校教育方式已传入中国，各地都出现了一些新式学堂，但在书法的传授中，仍然保持着传统的私家授徒的做法。1918 年前后，著名书家郑孝胥寓居上海，创有恒心字社课徒，在社会上广收学生。其教学方法主要是根据每个学生的不同情况，对其作业分别评定。然而不管学生临写何种碑帖范本、何种书体，郑氏评语都是从精神气息和总体原则上进行指导，语言简练，而且完全是按照郑孝胥本人的书法观点和审美理想来评定优劣的⑬。又如安徽书家张之屏（字树侯，1866—？）入民国后讲学于京师，著《书法真诠》为习字科讲义稿。其内容虽已掺入近代美术观点，但表述方式也还是札记形式，与清代常见书法论著基本相同。

第二节

清代书法的域外影响

清朝统一全国以后，继续维持着一个强大帝国的形象和地位。进入康熙朝，随着经济的迅速恢复和发展，清朝国力不断强盛，整个政权统治开始步入稳定和繁荣阶段。与此同时，清朝政权同周围的邻国也保持着密切的关系。凭借富庶的经济基础和强大的军事威慑力量，清王朝使周边的小国都把自己置于属国的地位，并定期派使臣到北京朝见纳贡，接受册封。据道光时曾任礼部主客清吏司主事的龚自珍记载，截止嘉庆时期，定期向清朝纳贡朝见的近邻有朝鲜、越南、缅甸、苏禄、南掌、暹罗等国⑭。这些国家都分布在亚洲东北部和东南部，虽然有各自的语言，但大多使用或通晓汉字，同处于一个汉字文化圈之中。在这些国家与清朝的文化交往活动中，书法与诗文、绘画一样作为主要内容而占有重要的位置，其中以日本、琉球(今日本冲绳)和朝鲜对书法兴趣最为浓厚。

朝鲜和日本作为中国的近邻，与中国的交往由来已久。从南北朝时期开始，中国文字及书法艺术逐渐通过朝鲜半岛再传入日本，因此，这两个国家也都有着长期的书法传统并紧紧追随着中国书风的演变。隋唐以来，历代凡是能够独创风格、开启流派的著名中国书家，都在不同程度上对朝鲜、日本的书坛有所影响。

在日本江户时代(1603—1867)的初期，实行儒教治国政策，鼓励学习汉文化。其时正值中国的明、清鼎革之际，剧烈的社会动乱使得一些中国文人避乱东渡，其中最有影响的当属来自福建黄檗山的禅僧隐元、木庵师徒及其他黄檗系僧人。隐元与木庵等于顺治十一年(1654)渡海来到日本，并在日本创建了新的黄檗山万福寺，隐元任开山住持。黄檗

系禅僧以擅长诗词和书法著称，其中隐元（1592—1673）、木庵（1611—?）、独立（1596—1672）等人书名最显。隐元俗名林隆琦，福建福清人，二十八岁剃度于福清县西的黄檗山，四十六岁晋为住持，书法承袭其师费隐。木庵俗名吴性瑫，福建泉州人，出家前即十分仰慕晚明书家张瑞图的书法，并且一直与张瑞图之子张潜夫保持着密切交往。隐元、木庵师徒东渡日本时，带去了大量张瑞图的书画作品，为张氏书风后来在日本的盛行提供了基础条件[15]。独立俗名戴笠，字曼公，杭州人，到日本后更名性易，字独立。他在中国时即以“博学能诗，兼工篆隶”知名[16]。黄檗山系禅僧的到来，对日本的书法风气产生了巨大的影响，他们带来的晚明书法风格受到日本社会各阶层人士的广泛欢迎，不仅使明代书风成为这一时期日本书家的主要学习对象，更对以往日本书家很少涉猎的隶书在日本书坛的兴起具有推动之功。

明末清初，中国书法界一个十分引人注目的现象是隶书的复兴和流行。此后不久，在日本书家中也渐渐兴起书写隶书的爱好。当时日本书家学写隶书所临习的主要是唐玄宗的《石台孝经》、文徵明等人的《四体千字文》等范本，汉碑则仅能见到《夏承碑》《郭有道碑》及新出土的《曹全碑》等少数几种，这种取法途径与清初擅写隶书的中国书家大致相同。到乾隆时期，中国书法界在金石考据学风的推动下出现了一大批精研碑版、擅写篆隶的书家，这种现象也在日本书坛有所反映。除汉隶碑拓外，像钱泳临古并摹刻的《问经堂帖》《攀雲阁帖》这样的刻帖纷纷传入日本，成为当地书家学习隶书的依据。不仅如此，日本书家还将宋代娄机的《汉隶字原》、洪适的《隶释》《隶续》及清代顾蔼吉的《隶辨》等著作在日本刊印发行，特别是其中《隶辨》一书被删削缩编，从一部“为解经作”的研究参考著作变成了帮助认识隶书字形的工具书籍[17]。江户时期日本书坛上隶书兴起和发展的过程，与中国从清初到乾嘉时期的情形基本相似，只是在时间上稍显滞后。这种情况表明，作为书法母国，中国书坛的动向变化对周围国家的书法风气有着重要的影响作用。

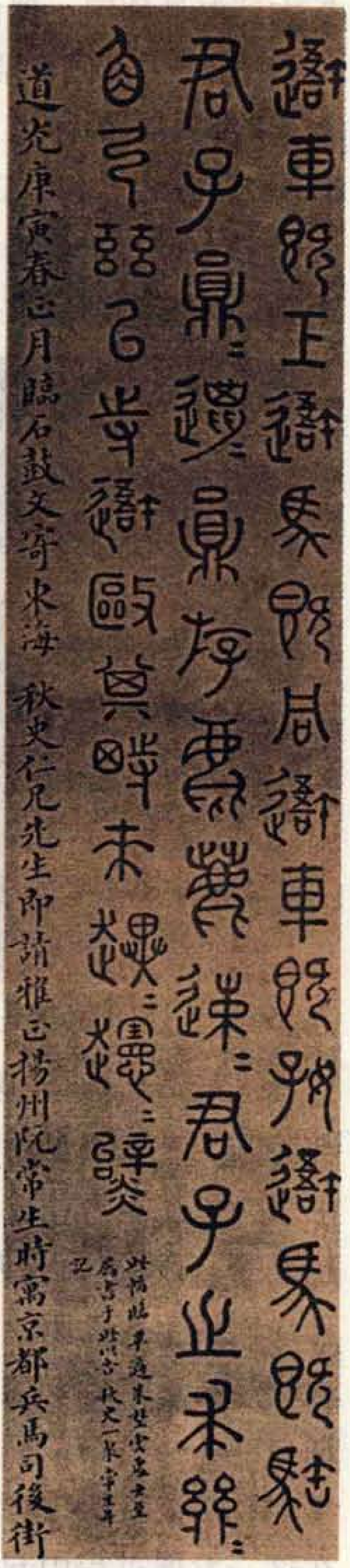
这种影响还表现在周边国家对中国书家的推崇和仰慕方面。在中国

与朝鲜、日本等国家的文化交往中，书法始终是一项重要的内容。清朝派出的使臣往往携带着皇帝御书或著名书家的作品当作礼物，而各国派往清朝的纳贡使节来到中国后，也经常四处求购名家翰墨，带回国去宣传、馈赠。康熙十七年(1678)，清朝派大臣出使朝鲜，以顺治帝手书“正大光明”及康熙帝手书“清慎勤”颁示，而使臣索要的回礼“惟诗文与书法而已”⑱。康熙二十一年(1682)，清朝又遣使赴琉球册封，正使汪楫应其国王之请，以擘窠大字为其题写宫殿匾额，亦深得赞赏。乾隆间梁同书、王文治等人以善书而享誉南北，名声远播海外。日本、琉球、朝鲜等国的贡使、商人及留学生争相以重金求购，且日本王子、琉球国王都派人来求，可见其影响之大。就连当时以狂怪著称的郑燮，也引起外国人的注意，朝鲜丞相李艮曾专门派人持其名刺来求字。据郑燮记述，其名刺“高尺二寸，阔五寸，厚半寸，如金版玉片，可击扑人”，堪称郑重其事⑲。梁同书不仅有许多作品流传到海外，而且还将自己的书论寄往国外。曾有从日本回来的人将日本书家市河米庵(1779—1857)书写的一部《试毫帖》拿给梁同书看，梁氏在上面题写了跋语，并将自己所著《论书帖》一册寄赠给市河米庵，后者遂将梁氏此书更名为《山舟书论》，与王澍的《论书剩语》、朱履贞的《书学捷要》一起以《清三家书论》为题刊印发行⑳。与梁氏同时的王文治，则更有亲身到过国外的经历。王文治年轻时，曾于乾隆二十年(1755)作为随员参加以全魁、周煌为首的使团到琉球去册封琉球国王。酷好书法的王文治对琉球的书法颇感兴趣，后来他在跋“琉球国书”时写道：

> 此琉球国国书也，如中国草稿，而其文不可识。余尝有诗云：“蛟龙满纸我不识，但觉体类芝与颠。”观此卷可证余诗非诬矣。㉑

从王文治的跋语及诗句的描写推测，其所谓“琉球国书”，应该就是日本的假名书法。而王文治的这次出国经历，亦成为其日后书名远播海外的重要契机。就当时的条件来讲，能够远游异邦确是不同寻常的经历，这使得他在同外国人的交往过程中，比他人更容易受到欢迎。

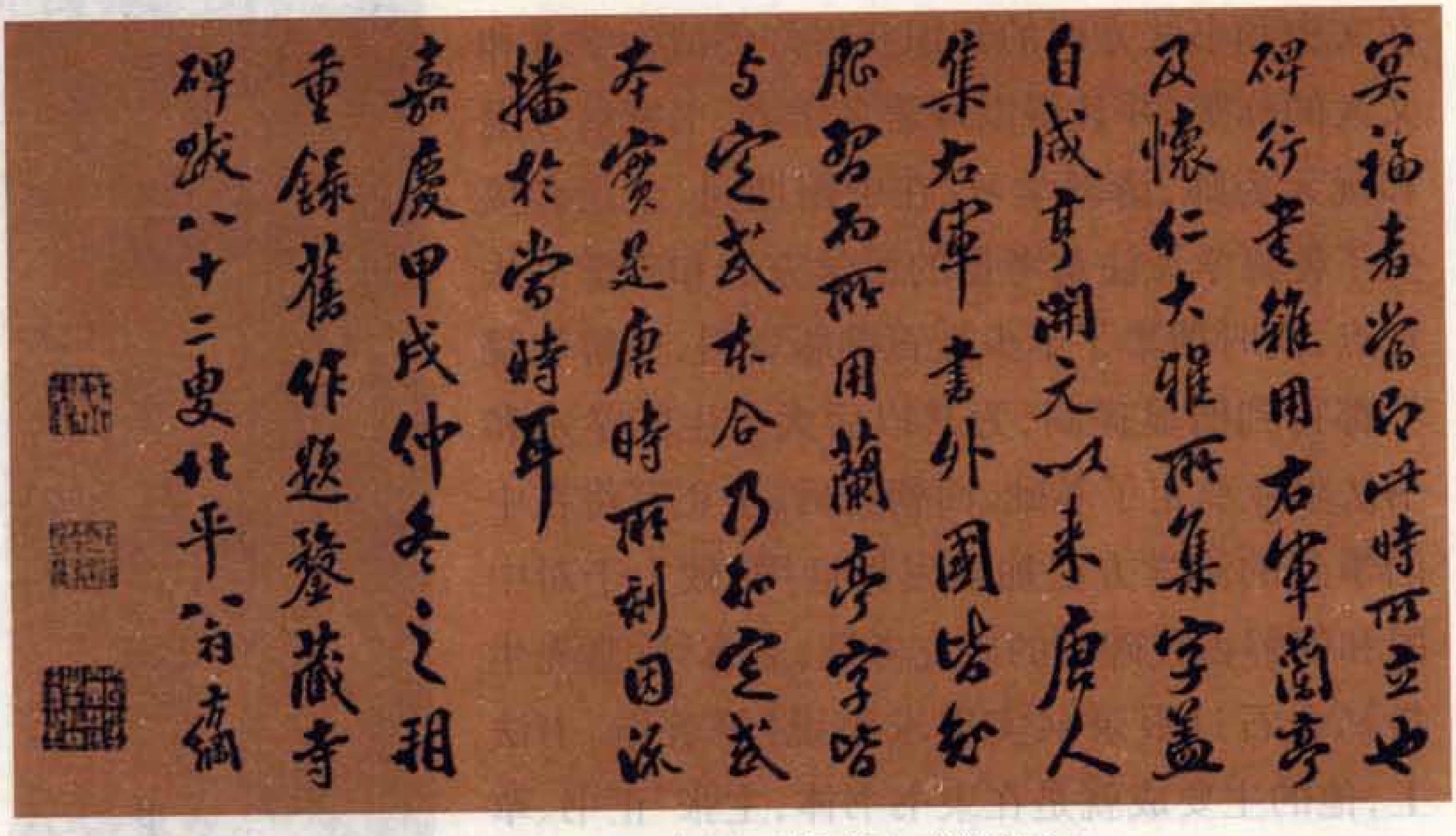
乾嘉时期，中国书坛碑学思潮兴起，不久后也相继波及到朝鲜、日本等国的书法界。嘉庆十四年(1809)冬，二十四岁的朝鲜书家金正喜(字元香，号秋史、阮堂等，1786—1856)跟随父亲一道来北京向清廷朝贡。金正喜在来中国前已对书法下过功夫，在本国颇有书名。到北京后，他在文史和书法方面的知识获得许多清朝学者和文人的称赞，并且得以拜著名学者、书家翁方纲和阮元为师，请教学习。在中国期间，金正喜接受了乾嘉学派注重考据的治学方法和碑学书法观点，同时搜集了不少金石碑版资料，见解和眼界都得到明显提高，为其以后大半生的学术和书法事业奠定了基础。回朝鲜后，金正喜将在中国学到的治学方法加以发挥运用，致力于对中国和朝鲜古代碑刻的研究考证，著有《阮堂先生集》《金石过眼录》《实事求是说》等著作。书法上，他的主要成就是在隶书书体，主张“正书、草书均源于隶书，学隶必当上学确立波磔之西汉隶书。隶以雄强古拙者为上，汉隶之所长皆在于拙”。毫无疑问，他的这些观点完全是从清朝碑派书家那里接受过来的。由于在书法领域突出的创作成就和研究水平，金正喜被朝鲜人尊为自己民族的“书圣”[22]。回国以后，金正喜继续与中国书法界保持着长期的联系。直到道光十年(1830)，阮元的养子阮常生还曾将自己的书法作品寄往朝鲜给金正喜(图 5-2.1)。



5-2.1　阮常生　《赠金正喜临〈石鼓文〉轴》

其时，中国的碑学运动方兴未艾，通过与外国书家之间的交流，也使这股风气的波及范围

扩大到海外邻国。据记载,当时到中国来的朝鲜人多有携带其本国古代石刻拓本者,以便在结交清朝士大夫时投其所好,因此,朝鲜碑刻也逐渐受到清朝学者的注意。著名金石学家刘喜海与朝鲜学者赵羲卿、赵景宝叔侄为金石交,得赵氏所赠朝鲜碑拓甚多,据此著成《海东金石苑》八卷。另一位著名学者翁方纲亦撰有《海东金石文字记》五卷,其中收录的碑刻资料则多半来自其朝鲜学生金正喜的贡献(图 5 - 2. 2)。



5 - 2. 2 翁方纲 《跋新罗〈鍪藏寺碑〉》(部分)

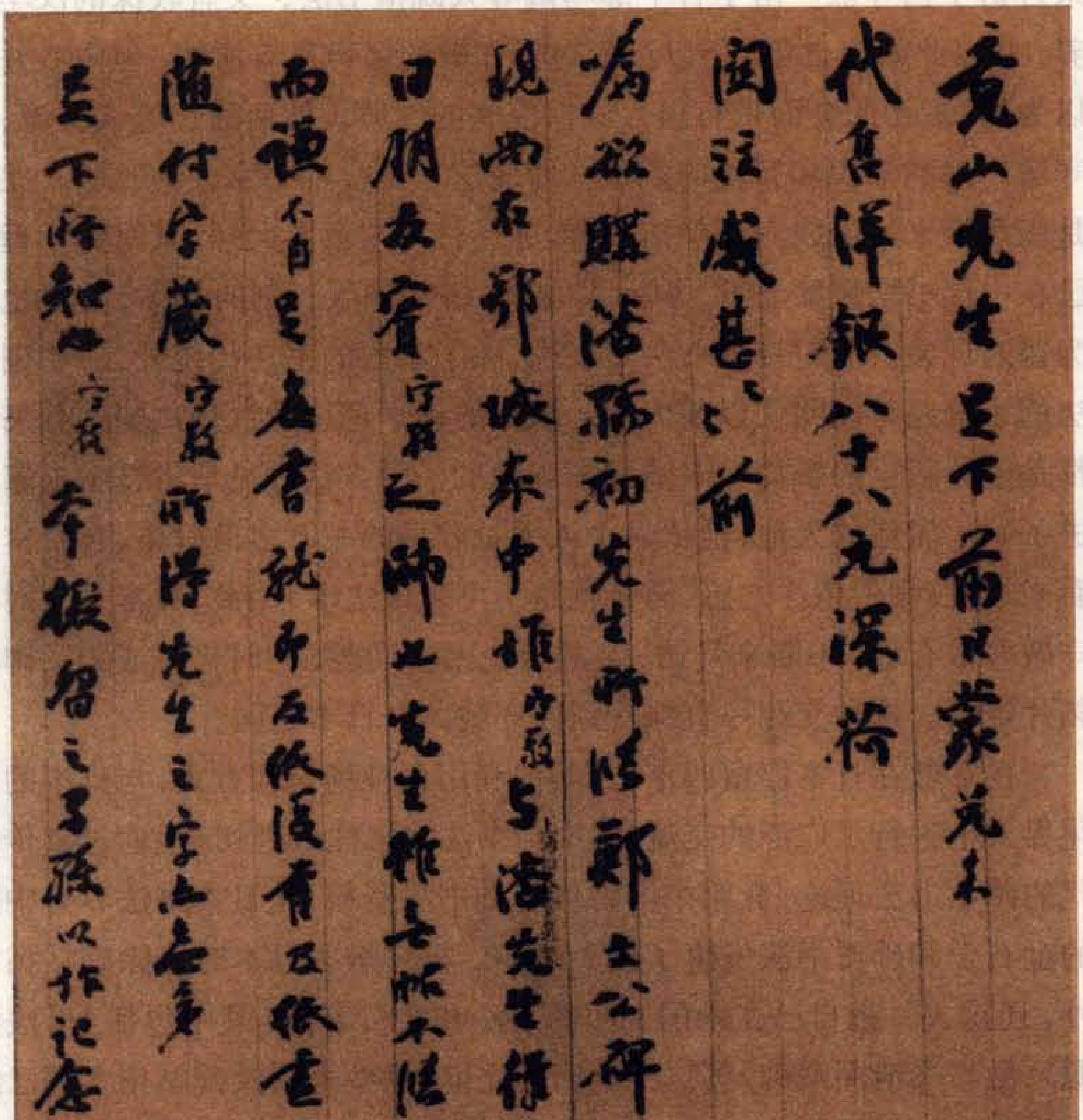
进入清代后期,随着清朝国门大开,外国势力相继侵入中国,清朝与外国的来往大量增加,官方和民间的文化、经济交流也日益频繁。在书法领域,一个明显的特点是中国与日本两国书法界的相互来往越来越普遍,日本很快成为中国书法向海外拓展影响的主要对象。而造成这种局面的主要原因,是由于日本在此前的江户时代中后期实行闭关锁国政策长达二百余年,其间外来文化的输入受到很大限制。进入明治时期(1868—1911)以后,日本开始打开国门,广泛接受外来文化。光绪三年(1877),清朝政府在日本设立了公使馆,随后两国书法家交往渐多,在这一发展过程中起到决定性推动作用的,应该说是中国著名学者和书法家杨守敬的日本之行。

光绪六年(1880)四月,四十二岁的杨守敬在北京参加会试落第,于是他应清朝驻日本公使何如璋的邀请携家赴日。由于行期紧迫,无暇回湖北老家,所以将在北京的全部行李都带到日本,其中包括大批图书和一万多件碑刻拓本!在国内,杨守敬即以历史地理学、目录学和金石学的研究著称于时,更是一位知名书家。他的到来,立即引起一部分日本书法家的注意,当时日本著名的书法家和汉诗人日下部鸣鹤(1838—1921)、岩谷一六(1835—1905)、松田雪柯(1823—1881)等人立即相约来拜访了杨守敬。由于日下部鸣鹤等人既擅书法,又有较深的汉学修养,并以此颇为自负,所以尽管对杨守敬的名声早有所闻,但内心并不以为然,最初的会面带有很大试探摸底的性质。然而通过笔谈交流,杨守敬广博的知识和新颖的观点立即使这三位日本书家大为叹服,尤其是杨氏带来的汉魏六朝碑拓资料,更让日本人眼界大开。其时碑学理论已在中国书坛风靡天下,深入人心,对古代碑版石刻的收集、鉴藏也成为普遍现象。而对日本书法界来说,除了本国的书法传统外,对中国书法的了解还是以明代以前为主,清代的碑学理论及汉魏六朝碑刻书法都是十分陌生的事物 。因此,杨守敬的治学方法和见解将日本书家引进了一片崭新的天地,他依靠个人力量收藏的一万多件碑拓,在日本人看来,不仅顿生望洋之感,简直就是不可思议之事。由此,日本书家对杨守敬尊敬有加,不断来拜访,请教讨论书法问题,同时借观或购买碑帖拓片资料。这种交往一直保持到杨守敬离开日本回国。

杨守敬在日本停留四年,其间他利用各种场合和方式,与日本的文化界人士进行了广泛的交流,其中与书法家来往最密切。他通过宣传清代的碑学书法理论,介绍中国古代碑刻书法资料,使日本书法界对中国的金石学和碑派书法发生了极大兴趣。杨守敬去日本时,除碑帖拓本外,还携去一批自己在中国刊印的书法和金石著作,其中包括《楷法溯源》《激素飞清阁藏碑》等。到他回国之前,这些书籍及碑帖拓本都已经出售给了日本的书法家和收藏家。尤其值得一提的是,他的《平碑记》《平帖记》稿本也在日本书家中传抄并在稍后被印刷出版。杨守敬的这

些活动及影响，促使日本书法家纷纷接受碑学并到中国学习，最终导致日本的书法风气发生了巨大转变，杨守敬也因此而被誉为是"近代日本书道之祖"[23]。

杨守敬在日本赢得巨大声誉和推崇，他于光绪十年（1884）回国后直到民国四年（1915）去世，始终受到日本书法界的关注并保持着密切联系。除书信往来外，日下部鸣鹤的弟子山本竟山（1863—1934）也拜杨守敬为师，常来中国，在杨守敬与日本书家之间传递消息（图 5－2.3）。



5－2.3 杨守敬 《致山本竟山信札》（部分）

山本竟山曾将日下部鸣鹤的照片带来中国，请画家为其画了两张画像，然后再请杨守敬和吴昌硕分别在画像上题赞。辛亥革命爆发后，杨守敬匆忙避居上海，家产尽失，生活窘迫，不得不以出卖所藏碑帖书籍为经济来源。此时，日下部鸣鹤和山本竟山师生二人得知这一情况后，立即在日本广泛推荐杨守敬的书法，为杨联系卖字，并负责邮寄、分发及代转润金等具体事项，先后售出作品达七百五十件以上，大大缓解了杨守敬的经济压力。此外，另有一位来自日本福冈的水野元直到上海，执意要拜杨守敬为师学习书法，杨守敬为其撰写了一本教材，名为《学书迩言》。几个月后，水野元直回国时将此书抄录一本带回日本，随即在日本刊刻印行。在此期间，杨守敬还曾应日本朋友之请，为日下部鸣鹤书丹的两块碑碣题写篆额。1915 年杨守敬去世的消息传到日本后，其弟子山本竟山立即发起组织了追悼活动，除陈列杨氏生前的著作、墨迹及用品外，还举办了介绍杨氏学术成就和书法艺术的讲演，包括日下部鸣鹤、内藤湖南、长尾雨山等人在内的众多日本书法界名流参加了悼念活动[24]。足见其在日本影响之大。

在杨守敬赴日本并传播介绍了碑学书法思想以后，日本书家对清朝书法的兴趣大大增加，纷纷来到中国学习和交流。当杨守敬还在日本的时候，日本书家中林梧竹（1827—1913）便已经渡海来到中国，直接向中国书家潘存请教和学习北碑书法，其后又有北方心泉来拜俞樾为师。到了杨守敬回国时，日本书坛崇尚北碑、追求雄浑格调的局面已经初步形成，与中国书法界的交往日益频繁。

光绪十二年（1886）初，日本青年秋山碧城（名纯，字俭为）来到中国，第二年春天，经在上海经商的同胞岸田吟香的介绍，进入著名书法篆刻家徐三庚门下为弟子，并举行了正式的拜师立契仪式。秋山碧城在徐三庚门下学艺近三年，光绪十五年（1889）十月，在其归国前夕，徐三庚又郑重其事地为他书写了一张文凭证明，其中谈到："日本俭为秋山纯，自丁亥春从予肄业，于今既三年矣。专习篆、隶、六朝，后潜心篆刻，迄无荒谬废弛等情，已上其堂极其奥……予爱其心志之切，嘉其慧学之

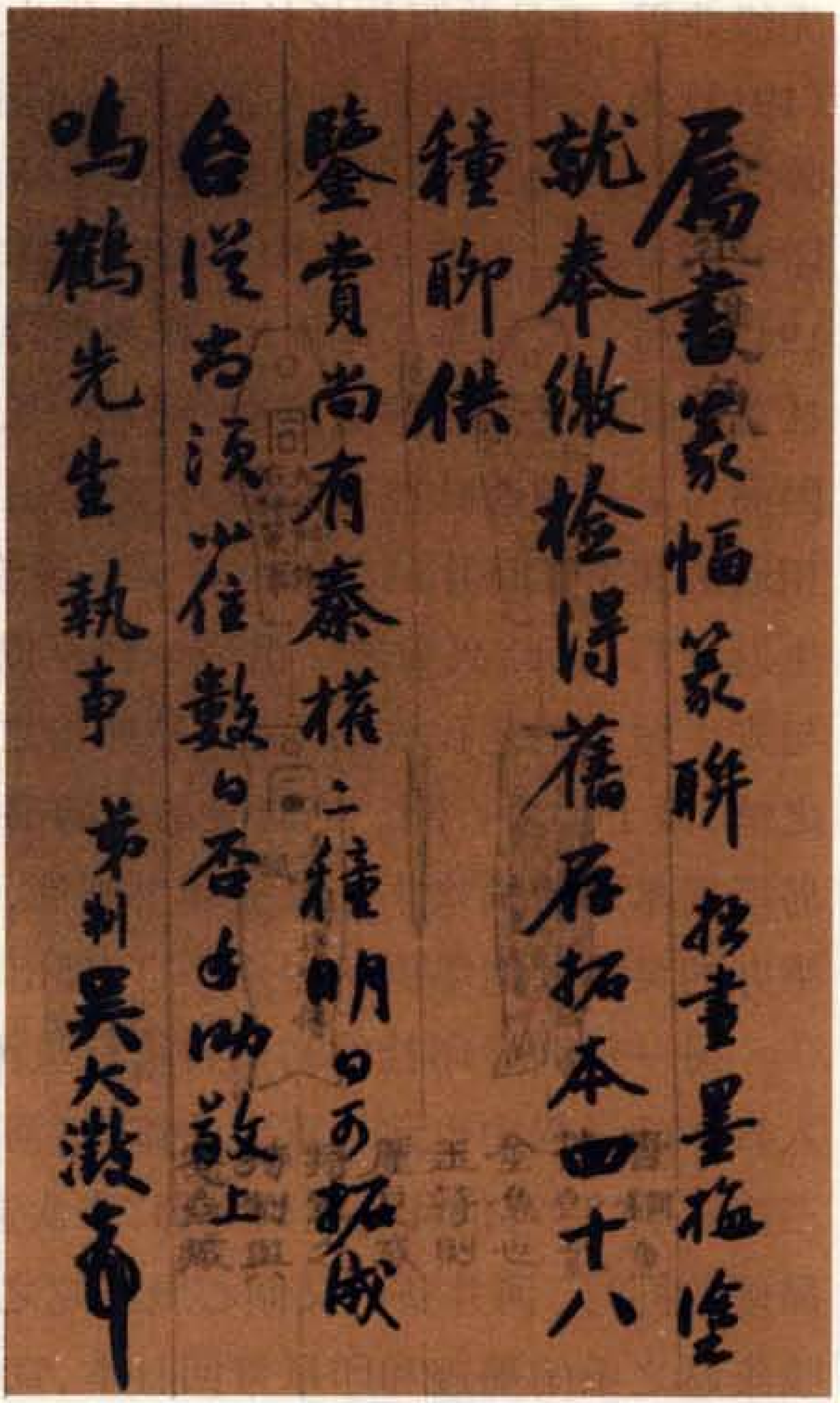
熟，立此文凭以与焉。”从这个文凭中可以看出，秋山碧城是深得徐三庚赞赏的得意弟子。此外，在中国期间，秋山碧城还曾向名画家蒲华学习行草书。秋山碧城携带着大量徐三庚、蒲华的书法作品和古代碑帖拓本回到日本，随即开始大力宣传。他与另一位向日本介绍徐三庚的篆刻家圆山大迂一道发起成立“淡泊会”，向同道展示从中国带回来的法书碑帖资料，供人学习临摹。徐三庚独特新颖的篆书风格立即使向来不擅长写篆隶的日本书家为之倾倒。著名书家西川春洞(1847—1915)很快舍弃旧法，转而悉心研习徐三庚的篆书。同时西川春洞还把对徐三庚的推崇之情传染给自己的好友著名篆刻家中村兰台（1856—1915)，中村兰台很快也被徐三庚所征服，陷入对徐氏印风的痴迷与模仿。通过秋山碧城的宣传介绍以及西川春洞和中村兰台的成就与影响，徐三庚的书法篆刻在日本受到了广泛的重视，特别是其印章风格，使得日本篆刻界从刻刀的选用到作品的审美追求都发生了根本性的变化，面貌为之一新，以至于徐三庚在日本的名气和影响，远远超过了国内㉕。

光绪十三年(1887)四月，二十一岁的宫岛咏士(1867—1934)渡海来到保定莲池书院，拜著名书家张裕钊为师，学习诗文和书法。此后直到光绪二十年(1894)张裕钊去世，宫岛咏士在七年里始终追随侍奉张裕钊，从保定莲池书院到武昌江汉书院，然后到襄阳鹿门书院，最后到西安。张裕钊死后，宫岛咏士携带了一批张氏作品回到日本，一面创建教授汉语的“善邻书院”，一面继续研习张裕钊的书法风格，同时还广收弟子，按照张氏技法教授北碑和唐楷，将张裕钊书风传播发扬。宫岛咏士自己的书法则在张裕钊的基础之上，进一步强调锐利和纵肆之气，形成独特面目，并通过众多弟子的继承传习，最终发展成为日本现代书坛上的一个重要派别。

不仅年轻的日本学生纷纷来中国学习，在日本国内已经取得成就并具有一定地位的书家，因被清朝书法风气和成就所吸引而来中国交流考察者也不乏其人。

光绪十七年(1891)三月，曾深受杨守敬指导并成为日本书坛学习

北碑带头人的日下部鸣鹤渡海游历中国。他此行虽然没能再次见到杨守敬，却结识了包括俞樾、吴大澂、杨岘及吴昌硕在内的一大批中国著名学者、文人和书法家。回国后，日下部鸣鹤仍然与中国书家保持着密切联系(图5-2.4)，除杨守敬外，其与吴昌硕交谊亦十分深厚。二人不仅互相赠诗，吴昌硕还应日下部鸣鹤所请，为其刻印多方，1922年日下部鸣鹤去世，其墓碑篆书也是由吴昌硕亲笔题写的。


5-2.4 吴大澂《致日下部鸣鹤信札》

光绪二十九年(1903)，日本著名学者、书法篆刻家长尾雨山(1864—1942)来到上海，受聘在商务印书馆主管中等教科书的编译工作，到民国三年(1914)回国为止，他在中国旅居达十二年。在这段时期内，由于长尾雨山同中国文化界人士的广泛交往以及其他中、日两国文化名人的类似活动，中、日两国书法界的交流往来达到一个前所未有的高峰。长尾雨山与当时日本文化界、书法界的名流如内藤湖南、犬养木堂(1855—1932)、副岛苍海(1828—1905)、富冈桃华(1872—1918)等人关系非常密切。在来到中国后，又结识了一大批中国的文人、学者和艺术家，其中交往比较多的有吴昌硕、郑孝胥、罗振玉、吴隐、丁辅之及张元济等人。因此，长尾雨山自然而然的成为中、日两国书家之间交往的中介和联系人。如犬养木堂酷爱吴昌硕的篆刻，但

无缘获得，于是曾写信托长尾雨山代为求刻。此外他还曾经于民国二年(1913)组织来华的日本人在吴隐陪同下游览绍兴兰亭，祭奠“书圣”王羲之，然后参加西泠印社组织的纪念活动。早在光绪三十年(1904)西泠印社成立时，初期社员中有两位日本人，一位是河井荃庐（1871—1945)，另一位就是长尾雨山。作为西泠印社的外籍社员，长尾雨山与印社首任社长吴昌硕的交谊十分深厚。长尾雨山以擅长汉诗著称于日本，因而与吴昌硕诗咏往还颇多，长尾雨山回国后，仍然与吴昌硕保持着互相通信和寄赠诗作的关系。在吴昌硕给长尾雨山的信中，甚至有“自先生返櫂后，而诗兴为之一沮……明春拟发豪兴作东瀛游，藉观上国，乃与先生短檠谈艺孜孜三昼夜，是亦缶之老年一快乐境地”的表白，思念之情，溢于字里行间。当时吴昌硕的书画在日本非常受欢迎，大阪的高岛屋美术部曾两次举办吴昌硕书画展，这两次展览以及吴去世后日本举办的吴昌硕遗墨展的图录序言，都出自长尾雨山之手[26]。

另一位西泠印社的初期日籍社员河井荃庐，在将清朝碑学书风导入日本的过程中也起了重要的作用。河井荃庐年轻时学习篆刻，深受徐三庚影响，后写信拜吴昌硕为师，多次赴上海当面向吴求教。在师事吴昌硕的同时，河井荃庐又倾心服膺赵之谦印风，遂悉心模仿，进而大量收集赵之谦的墨迹和印章带回日本，宣传鼓吹[27]。与秋山碧城从师于徐三庚，并将其书法篆刻引入日本，和宫岛诚士在日本发扬光大张裕钊书风一样，河井荃庐对赵之谦书法篆刻的介绍以及由此所形成的巨大影响，亦成为日本近代书风追随清代碑派书法这一过程中又一个引人注目的现象。河井荃庐以其通过与吴昌硕等中国书画家的密切交往而获得的深厚金石学修养和对中国文物的鉴赏力，尤其是对赵之谦艺术风格的继承和传播，在日本书法界赢得了很高的地位和声誉，成为日本近代书坛上最重要的篆刻家之一。

上海作为当时中国的经济、文化中心和艺术家最集中的地方，吸引了大量的外国同道。除上述日本书家外，当时朝鲜著名的书画家闵泳翊(字立羽，号园丁、竹楣、石尊、竹洞农、千寻竹斋等，1860—1914)亦因躲

避国内战乱而寓居上海直到去世。他与吴昌硕等人来往密切，吴昌硕为其镌刻自用印数量甚多。

作为与中国书法界交流最多、受清代碑学影响最大的国家，日本在有关中国的书法资料和书学著作的印刷出版方面，也十分引人注目。早在江户时代中期（清朝康熙末到嘉庆末），日本书家就已经大量翻刻印行了中国的《夏承碑》《曹全碑》《郭有道碑》等汉碑以及各种四体、五体、六体乃至十体《千字文》，杨守敬到日本后，又利用摄影石印技术，将一批中国历代碑刻拓本缩印，编成《寰宇贞石图》出版，其中大部分碑刻对一般日本书家来说，都是第一次见到，大大开阔了他们的眼界。此后，罗振玉和王国维于辛亥革命后旅居日本，在研究学术的同时，也编辑印刷了多种中国古代书迹。罗、王所刊印的重点在于当时新发现的各种古代书迹资料，如《流沙坠简》《殷墟书契前编》《殷墟书契后编》《汉晋石刻墨影》《六朝墓志菁英》，以及《墨林星凤》（收入敦煌石室所出唐拓本唐太宗《温泉铭》、欧阳询《化度寺碑》、柳公权《金刚经》）等，都是在日本编辑出版的。这些材料不仅对日本书家，对中国书法界同样是陌生和崭新的，因而具有极高的启发和参考价值。在书学论著方面，继杨守敬的《激素飞清阁平碑记》《激素飞清阁平帖记》及《学书迩言》在日本出版并形成广泛影响后，光绪十七年（1891）康有为《广艺舟双楫》在中国的出版，不仅引起中国书坛的强烈反响，同样也引起日本书法界的极大重视，随即出版了以《六朝书道论》为名的译本。仅在康有为生前，此书在日本就被翻印达六版之多，反映出日本书家对清代碑学思潮如饥似渴的倾倒和欢迎程度。事实证明，清代碑学理论的出现，不但是中国书法史上重要的转折点，也是促成日本近代书风转变的主要动力。

① （清）苏惇元《论书浅语》，载《明清书法论文选》。

②③ （清）康有为《广艺舟双楫》卷六《干禄第二十六》。

④ 见（清）郑燮《郑板桥集·家书》。

⑤ 见（清）陈其元《庸闲斋笔记》卷一。

⑥ 《何绍基诗文集》文钞卷十一《跋邓木斋先生书册为守之作》。
⑦ 见(清)戈守智《汉谿书法通解·运笔卷第四》。
⑧ 见(清)冯武《书法正传·永字八法》,上海书画出版社,1985 年。
⑨ (元)陈绎曾《翰林要诀》第九《方法》,载《历代书法论文选》。
⑩ (清)刘熙载《艺概·书概》。
⑪ 《蒋氏游艺秘录》:蒋骥"九宫新式",载同①。
⑫ (清)包世臣《艺舟双楫·述书下》。
⑬ 参见郑孝胥《海藏书法抉微》第二篇《海藏先生课徒评语类辑》,载同①。
⑭ 见(清)龚自珍《龚定盦全集类编》卷十《主客司述略》。
⑮ 参见拙著《中国书法全集 55·张瑞图》,荣宝斋,1992 年。
⑯ 见《佩文斋书画谱》卷四十四《书家传》,中国书店,1984 年。
⑰ 参见[日]榊莫山著、陈振濂译《日本书法史》(上海书画出版社,1985 年)及田中有《和刻〈隶辨〉考——江户时代隶书的引进》(《中日书法史论研讨会论文集》)。
⑱ 见(清)余金《熙朝新语》卷六。
⑲ 见《郑板桥集》补遗《序跋碑记·刘柳村册子》。
⑳ 参见[日]中田勇次郎著、卢永璘译《中国书法理论史》第六章第九节。
㉑ (清)王文治《快雨堂题跋》卷六《琉球国书》。
㉒ 参见刘艺《朝鲜书法史上的巨擘——金秋史》,载《中国书法》1989 年第 2 期。
㉓㉔ 参见[日]杉村邦彦《杨守敬与日下部鸣鹤——近代中日书法交流史之发轫》(《中日书法史论研讨会论文集》)。
㉕ 参见[日]鱼住和晃著、张远帆译《关于首代中村兰台篆刻中的徐三庚的影响》,载《印学论谈》,西泠印社出版社,1993 年。
㉖ 参见[日]杉村邦彦《有关长尾雨山的资料研究及其韵事若干》,载同上。
㉗ 参见[日]樽本树村著、邹涛译《日本书法史的演变与赵之谦书法》,载《中国书法》1996 年第 4 期。

第六章

清 代 的 书 学

清代有关书法的著述数量众多，汗牛充栋。从种类上来说，除了各种专门谈论书法的著作外，在大量的笔记、文集中也保存着许多有关书法艺术的记载、诗文和题跋。从内容上来说，清人所涉及的方面非常广泛，举凡书史源流、理论主张、风格技法、碑帖品评及工具材料等，都有阐发和论述。同清代书法风气的发展变迁相一致，清人的书法理论也呈现出从注重法书刻帖到尊崇碑版石刻的演变脉络。顺治、康熙时期，承袭明代风气，书法理论著作中以帖学为主流，同时倡导重视碑刻（主要是汉隶碑刻）的呼声渐起，碑学萌芽已经开始出现。乾嘉时期，考据学兴盛，金石学、文字学因此获得极大发展。受金石、文字等学科影响，书法领域内篆、隶书体复兴，论书者对碑版石刻的价值日益重视，从金石学中衍生出来的碑学与传统的帖学观念对峙共存。道光以后，经过阮元的号召和包世臣的推动，碑学理论逐步成熟，并且取代帖学，成为书坛的主流

思潮。在这一发展过程中,不论是帖学还是碑学理论,自身也都经历了一个逐步演变和完善的过程。

一般说来,书法论著的内容大致包括书法史、书法理论及技法三个部分。书法史主要反映作者对书体、风格源流变迁的认识及对历代书家的品藻评价;书法理论是指作者所主张的审美标准、学书途径以及不同书体、风格应遵从的原则;技法则是对执笔、运笔、结字、章法及墨法等书写技巧的分析阐述。在绝大多数清人的书论著作中,这三部分内容并不是分得很清楚的,而往往是作者根据自己的书学主张,将书史、书论和技法三方面综合起来论述。因此,无论作者持何种书学主张,其著作大都呈现出自成体系、内容全面的特点。

由于时代的晚近和学术的全面发展,清代的书学在各方面都能够在前人基础之上阐述发挥,因而具有总结和完善的特点。而碑学理论的出现和发展,更使清代乃至整个中国古代书法理论体系获得了新鲜的生机和进一步拓展的可能。

第一节

帖学观点的延续和转变

自从北宋淳化三年(992)王著奉太宗之命选辑内府所藏历代法书作品刻成《淳化阁帖》以后,这种汇刻古人法书成为丛帖以适应鉴赏和学习书法的需要的做法,便很快普及开来。从宋到明,这股风气愈演愈烈,类似《淳化阁帖》的刻帖种类繁多,流传广泛,已成为学习书法者,特别是广大无缘亲眼见到古人真迹的普通文人士子临摹取法的惟一范本。受其影响,宋、元、明各朝论书者对书法史上各种风格、技法源流演变的论述和评价,基本也是以刻帖为依据的。在此基础上逐渐形成了帖学书法理论。到明末时期,以董其昌为代表,帖学书法从创作到理论都

已达到前所未有的普及和繁荣程度。

清代前期，崇董之风方兴未艾，不仅董其昌的书法面目风靡天下，董氏对书学理论和书法史的评论也为许多书家所信奉和遵从。然而物极必反，就在董其昌书风影响最盛的时候，对董氏的不满和批评之声也开始出现。一方面，当时许多学书者将董其昌奉为神明，心目中只有董氏以至于无视古人，董氏书风的流行和备受推崇，引起一些有识之士的批评及对古法的强调呼吁；另一方面，由于明、清鼎革，社会动乱的缘故，许多旧家大族的书画收藏纷纷易手，甚至连明朝宫廷内府的藏品也大量散入民间，因此，清初的书画流通一度十分活跃，使得广大书法家能够有机会见到更多的古人法书真迹，从而根据自己的判断和思考作出新的分析评价。

清初论书而极力推崇董其昌者，以倪后瞻所著《倪氏杂著笔法》①为最有代表性。倪后瞻，号苏门，年轻时学书曾得董其昌亲授，一生得力于临摹董书，笔法秀逸，与邓太素、邹衣白、陈继儒一道被同时人评为明末仅次于董其昌的“四大名家”。其所著《倪氏杂著笔法》不仅在书学思想上完全遵从和发扬董氏的观点，评骘历代书家亦最推重董其昌，甚至连董氏所用毛笔的形制及发笔方法都记述详备。

倪后瞻论书法首重用笔，谓：“能用笔便是大家、名家，用笔者，笔笔有活趣。”又说：“古人每称弄笔，弄字最可深玩。”至于用笔的具体要领，则强调回腕、藏锋及转换，这些技巧落实到书写实践中，便是要达到留得住笔的效果。他解释说：

> 八法转换，要笔笔分得清，要笔笔合得浑。所以能清能浑者，全在能留得笔住，其留笔只在转换处见之。转换者，用笔一反一正也，此即结构用笔也，此即古人回腕藏锋之秘……
>
> 能转换，自能识得轻重、缓急、向背、偃仰。
>
> 能留得笔住，不直率油滑也，此等自是不传之秘，岂可忽过。

而要做到分得清、合得浑、留得住笔、不直率油滑，则首先需要经过反复熟练地临习古人书作，只有将古人笔法一一运熟，及挥翰之际，心手相忘，惟以神气挥洒而出，才能达到“抽刀断水、断而不断”、起收转换浑融无迹的妙境。

在强调临写熟练、活泼飞动的基础上，倪氏又以“势”作为衡量书艺高下的重要标准之一。在运笔方面，倪氏主张：“一点一画皆有三转，一拔一拂皆有三折。若平直相似，状如算子，便不是书。”而“折分为三，总为取势”，并引米芾所言“无垂不缩，无往不收”为证。在结字方面，则遵从董其昌“须结字得势”之论，以“分阴阳”“求生动”“得气象”为得势的体现。他自称：“余学书十六年，方悟得‘势’字，至二十七年，才悟得‘三折笔锋’。”同时还进一步总结说，历代书家对笔法的探求“总只是悟得个势字”。

对“势”的重视还体现在倪氏对前代书家的评骘取舍上。如对于被历代书家奉为至尊的锺繇和王羲之，他则认为：“锺太傅书，一点一画尚有篆隶之遗，至于结构，不如右军极凤翥龙翔之变。如章草、如索靖皆锺一家书，以羲之视之，正如太羹玄酒不过而问矣”；“锺书须玩其点画，如虫、如鱼、如枯枝、如堕石，其趣止在点画之间。虽古却少变动，虽简却少蕴藉，于‘势’之一字尚未尽致。若夫二王，则纯以势胜，势奇而反正，则又秘之秘矣。”在楷、行、草诸体中，倪氏尤重行书。他主张：“凡欲以书名世者，虽学楷学草，然当以行书为主。”“行书点画之间须有草意，盖笔笔飞动，纯是天真横逸，无迹可寻，而有遒劲萧远之致。必深得回腕藏锋之妙，而以自然出之也”；“学行书即能通真、草，学真、草不能通行书，以此知行书之功不小。”其中不论是扬羲之抑锺、索的评价，还是以行书为根本，崇尚飞动、横逸和遒劲萧散的审美取向，都反映出其以“取势”“得势”为核心的书学主张。

在学习书法的步骤上，倪后瞻提出：

凡欲学书之人，功夫分作三段：初段要专一，次段要广大，三

段要脱化。

他结合自己的学书经历详细阐述说，初学时必须先选定一位古代大家作为宗主门庭，取其书迹专意临摹，于其用笔俯仰、姿态向背，一一入微，务求肖似，纵有毁谤亦不为所动。待功夫渐深，进步遇难时，则及时转换数种其他名家之作，继续临摹以调节手眼习惯，比较各家特点，增加修养经验。然后进入脱化阶段，再回过头来重新守定一家，写到极熟练时，自然能够悟门大启，洞见古人精微奥妙，以达到无古无今、无人无我、心手相忘、神挥气运的自由境界。对于学书方法，他强调董其昌的临池经验：选形、拆笔、忘法。选形即是从古帖中择其字形佳妙者摹之，关键是要具有鉴赏能力，识得弃取。拆笔则谓将古人字形点画一一拆开研究，加深印象。忘法则是在反复临摹和熟练把握的基础上，忘却法则束缚，出之以自然之趣。

除了有关书法技法、学书心得及审美标准的论述外，《倪氏杂著笔法》还通过大量有关明末清初书家的记载和品评，记录了当时书坛的许多情况，具有极高的史料价值。

从《倪氏杂著笔法》中还可以强烈地感到，明末清初受董其昌影响的这一派帖学理论具有明显的地域观念。在他们看来，只有流行于江南一带的萧疏秀逸书风才是正宗古法和至高境界，不入此派者皆属野道。而董氏门下诸人对北方享誉甚隆的大书家王铎及其书风尤其不满，屡屡斥为“有毡裘气”“胆大心粗”“魔气甚大”，是“横得书家重名”。明末书坛流行推举排列明代“四大书家”的做法，董氏门人于此亦极其看重和计较。对于当时书坛上将黄辉、米万锺、祝允明、陈继儒、邢侗等人分别与董其昌并列组成明代“四大书家”的各种说法，董氏弟子都不予认可。按照他们的观点，明朝只有董其昌一大家，黄辉等人只堪北面，董氏以外其他人，最多可称名家，能当此称号者，仅有邓太素、邹衣白、倪后瞻、陈继儒四人，并自我标榜“正似孔门有四哲耳”。

明末清初，董其昌的书法风格和书论观点具有广泛的影响，倪后瞻

的这一著作从对书法史的认识、学书步骤、技法要领、审美理想等各方面全面地继承和发挥了董氏的书学思想。其中不仅有倪氏自己的经验，同时也记述了许多董氏本人及其他董氏弟子的言行，真实地反映了当时的情形，堪称是宗董一派帖学书论的代表性著作。

在这一时期，也有一部分书家虽然同处于帖学风气的笼罩之下，但无论是在创作上还是在理论上，都不受董其昌一派的束缚，自辟途径，提出自己的观点和主张。如冯班、姜宸英、陈奕禧、杨宾、王澍等人都因此在清代前期的帖学理论中占有一席之地。

冯班（1602—1671），字定远，号钝吟老人，江苏常熟人。本为明诸生，明亡后佯狂避世，以课馆教书为生。他是明末清初著名诗人，又擅长书法，著有《钝吟书要》②。因其诗、书名气甚著，又与当时的许多名书家交往颇多，故其书论在清初影响很大。

冯班论书主要有两个明显的特点：尚古和重法。在这个前提之下，他对书法史的认识、对古代书家的评价以及对技法和学习途径的阐述，都是围绕着这两个核心展开的。

对于历代书法发展的大势，冯班善于进行整体的总结和把握。他反复指出：

> 结字，晋人用理，唐人用法，宋人用意。
>
> 晋人尽理，唐人尽法，宋人多用新意，自以为过唐人，实不及也。
>
> 晋人循理而法生，唐人用法而意出，宋人用意而古法具在。知此方可看帖。

在总结晋、唐、宋历代书法的特征方面，董其昌曾说过“晋人书取韵，唐人书取法，宋人书取意”的话③，但到了冯班笔下，将晋人之“韵”易为“理”。同“韵”比起来，“理”更实在可寻，也更容易与“法”之间构成一种合乎情理的逻辑联系，同时也体现出冯氏对“法”的重视。在冯班眼中，晋人的理、唐人的法和宋人的意不仅仅是不同朝代书法的风格特征，更重要

的是三者之间有着明显的高下之分。他认为："用理则从心所欲不逾矩。因晋人之理而立法，法定则字有常格，不及晋人矣。宋人用意，意在学晋人也。"也就是说，晋人之理是符合文字本身特点的自然规律，唐人将其固定为法，加入人为痕迹，已属不自然。到宋人刻意仿效晋人，则更等而下之了。故"学书当有晋人法"。对于历代书家，除锺繇、二王之外，冯班于唐代推重颜真卿、徐浩、李邕，于宋代推重蔡襄和苏轼，于元代则盛赞赵孟頫。谓"颜鲁公书磊落嵬峨，自是台阁中物"；誉蔡襄书法"点画不苟"，"有法无病"；赞赵孟頫"出入古人，无所不学，贯穿斟酌，自成一家"，"当其好处，古今不易得也"。对明代书家，从文徵明、王宠到董其昌，均有微词，甚至说："明朝人书，一字看不得，看了误人事。"从这些评论中可以看出，冯氏看重的书家，都是法度谨严、功力深厚者，其之所以贬抑明朝书家，则是因为明人学古不力，致使"晋、唐旧法于今扫地矣"。

在论述到风格技法和学书途径时，冯班更突出强调法度的作用。他反复申明：

> 先学间架，古人所谓结字也。间架既明，则学用笔。
>
> 书法无他秘，只有用笔与结字耳。
>
> 字有二法：一曰用笔……二曰布置。
>
> 书有二要：一曰用笔……二曰结字。
>
> 作字惟有用笔与结字：用笔在使尽笔势，然须收纵有度；结字在得其真态，然须映带匀美。

冯班的这种观念与元朝陈绎曾的《翰林要诀》一脉相承，而且在陈氏的基础上有所发展。冯氏将用笔和结字视为法度的表现形式，并指明："本领千古不易，用笔学锺，结字学王。"他认为用笔和结字是学习书法的基础，是书家的"本领"所在。只有在基础牢固、本领精熟的条件下，才能达到随心所欲、发挥变化的境界。因此他说："本领者，将军也；心意者，副将也。本领极要紧，心意附本领而生"；"本领精熟，则心意自能变化。"也

可以说，学习书法的过程实际上就是练习和掌握"本领"的过程。既然"本领"具体体现为"用笔"和"结字"，而这两点又是"法度"的表现形式，则法度便是无所不在、无法忽视的东西了。所以他总结道："唐人用法谨严，晋人用法潇洒，然未有无法者，意即是法"；"宋人作书，多取新意，然意须从本领中来。"不管是晋人的理、唐人的法还是宋人的意，其来源都是一个"法度"，只不过表现形式有所不同罢了。

姜宸英的书法早年得益于董其昌和米芾，晚年则转学魏晋，其论书亦推崇魏晋，以古为尚。他曾说："昔人论学书者，必得古人真迹一二段临摹，方能入妙，端有此理。今人眼界浅狭，书格所以日下也。"④对于学习古人的方法，则主张采取严谨和忠实原作的态度，不可纵笔草率为之。尝谓："古人仿书有临有摹，临可自出新意，故其流传与自运无别；摹必重规叠矩，虽得形似，已落旧本一层矣。然临者或至流荡杂出，摹者斤斤守法，尚有典型。"姜宸英自称采用"摹"的方法，并结合自己的经验说："临二王书，须略得晋人几分笔意，正以蕴藉为宗。若专务险劲，但论气质，便似唐人效刘义庆作《世说》语，虽词条丰蔚，终难合也。"此外，其临《淳化阁帖》中的魏、晋人书，也是"爱其遒秀，发于淳古"，从其临书的态度和追求，亦可看出其艺术观点。

在姜氏的书论中，有一点十分引人注目：姜宸英虽然精于小楷和行草书，并不擅长隶书，但出于对"古意"的崇尚和追求，他强调写楷书应从隶书中汲取养料，方为正途。他说：

> 真出于隶。锺太傅真书妙绝古今，以其全体分隶。右军父子模仿元常，所以楷法尤妙。欲学锺、王之楷而不解分隶，是谓失其原本。

类似的说法虽然此前已经有人提过，但都是泛泛而谈，并不具体。而姜宸英则将其作为自己书法思想中的一个理想境界，并且具体化，遂成为其尚古主张的最典型的体现。

陈奕禧虽然出身于与董其昌渊源甚深的海宁陈氏家族，但其书法

却以不学董而高自标许。陈氏论书亦尚古，与冯班、姜宸英一样，他也把魏、晋书家的作品及风格看成是书法的至高境界。如谓：

> 张、索之书，初观之似无趣，及其习久，便如太羹，真得上古至味。书不从此出，终觉单弱无本。
>
> 晋人书全在疏冷取胜，唐、宋诸名家未尝不尽心研习，然而失之紧严矣。晋人未尝不紧严，求其紧严处不可得，此其所以为晋人耳。⑤

对于学书方法及经验，他也强调要多加临摹，从把握古人作品的面目入手逐渐上升到体会其精神。他认为："临摹之事，非熟知古人深意，不能称手而出"；"一字之样无穷，总以博闻强记为主。古人有许多样子，不去看，又不学，只写自己无样子字，吾未如之何矣"；"常看古帖好样子，学他来往生活，长短阔狭，妙处则与人自是不同。"在谈到自己的经验体会时，他总结为"以勤入，以虚受，以模仿就，以参悟成"，自谓点画精神、态度变化、字样家数，皆在此四语中⑥。

作为帖学书家和书论观点的重要人物，陈奕禧在重视古人墨迹的同时，也非常强调石刻的重要性，这与同时的其他帖学书家有明显的不同。冯班等人主张，学书一定要以古人真迹为范本，石刻只可用来参考结字，而学用笔只有从墨迹中才能得到。这是宋代以来帖学书法的传统观点。陈奕禧则看到了石刻与墨迹各自不同的价值。他说：

> 石刻精致，真迹苍茫，笔锋与刀痕异也。学石刻，即宋拓亦不能有苍茫之致。贵乎心领名制，留神古翰，再览旧镌，乃其至也。及能苍茫，几于妙矣。⑦

如果说这段话在真迹、石刻二者并重的同时尚偏重真迹的话，那么他对北朝碑刻的论述则显然在帖学书论中格外引人注意。他认为：

北方铭石之体，奇怪不穷，渡江诸公洗涤殆尽。右军见梁鹄《受禅》、张昶《华岳》等制，始悔学卫夫人书徒费岁月，则书古法本妙，不可删废。江南僻处，特未传其典型。今但取晋人书学之，而不识转使中含几许古意，谓之不学可也。

《张猛龙碑》亦不知书撰人名，其构造耸拔，具是奇才。承古振今，非此无以开示来学。用笔必知源流所出，如安平新出《崔敬邕碑》与此相似。⑧

陈奕禧历官南北，见识广博，眼界自然不为墨迹、刻帖所囿。尽管当时碑版考证之学尚未大兴，但他依靠丰富的学识和过人的判断能力，已经敏锐地指出了北朝碑刻的书法特点及其在书史发展过程中的意义。此外，他对同时代不同流派和追求的书家也采取客观和兼容的态度，如王铎、傅山等北方书家在南方崇董一派人眼中被看成是"有毡裘气"，不懂得魏、晋萧疏之致者，而陈奕禧则有题傅山《惠昭塔碑》诗云："舍利碑开超北天，精神笔墨尚新鲜。孟津(王铎)骨朽松侨(傅山)死，海内谁知所以然。"⑨对王、傅二人的赞许之情溢于言表。其开阔的眼界和对书法史的整体把握，使其书论显得较为全面和客观。

杨宾在康熙年间书名甚著，教授学生亦众，因而在书法理论方面颇有所得。其所著《大瓢偶笔》八卷⑩，对从夏、周、秦直到清初的历代书家、墨迹、碑版、刻帖、学书途径、笔法技巧、笔墨工具、收藏著录及逸闻轶事等内容均有评论和记述，内容全面，体系完整，是清代前期帖学书论中学术和史料价值都较高的一部著作。

杨宾生平交游广泛，又喜欢收藏金石碑帖，故见识广博，对历代书家及其作品非常熟悉。他评骘古今书家，不轻信前人，不袭取旧说，一切以自己亲眼所见、所感为依据。除魏、晋书家外，于唐代只取初唐欧、虞、褚及颜、柳数家，于宋代盛赞黄庭坚与蔡襄，于元代欣赏鲜于枢，于明代首肯祝允明、文徵明、王宠及丰坊，至同时诸家则对宋曹、冯武、陈奕禧、姜宸英、查昇、何焯及朱奁等人均有推许。相反，对一些享誉甚隆的前代

书家则多有指摘，如对于李邕、杨凝式、苏轼、米芾、赵孟頫、董其昌等赫赫有名的书家，杨宾都评价很低，甚至说："若唐之李北海，宋之苏、米，明之董，则书家之旁门，尤当屏绝者也。"如此大胆直率的抑扬臧否，在当时帖学一统天下的风气中是极为罕见的。

在《大瓢偶笔》中，杨宾所主张的审美理想和技法原则主要集中体现在《论学书》和《论笔法》两卷。

关于学习书法的途径，杨宾主张学无常师，凡古往今来书家的佳作及自然界景象之能引发自己灵感者，皆可师法。他认为可取的习书步骤当以二王、欧、虞、褚等人的楷书打基础，再多看《澄清堂帖》《淳化阁帖》《绛帖》《戏鱼堂帖》《太清楼帖》等法帖，"以尽其变"。从这一点可以看出，他所坚持的仍是纯粹的帖学书法观。在衡量书艺高下的标准方面，杨宾首重骨力，认为得骨力乃是学书最基本的条件，也是最高的境界。他指出：

> 唐太宗云："吾学古人之书，殊不能学其形势，惟在其骨力。及得骨力，而形势自生耳。"此千古笔诀也。
>
> 学书先取骨力，骨力充盈乃遂变化。

作为杨宾书学观点的基础和核心，强调骨力的思想不仅体现在他对历代书家的品藻取舍方面，更是其论述学书要领和技法要求的指导原则。从追求骨力的要求出发，他论作书极重视用笔，而用笔之法又以执笔为先。他提出：

> 书有二诀：曰执笔，曰用意……万勿胸中预作间架，打算分间布白。

其执笔取"拨灯法"，于"擫、押、勾、格、抵"之外，尤其强调"双勾""指实"，更服膺明代丰坊之说，以"第四指得力"为用笔要诀，书写时则"大

小字皆悬肘撮管”。用意则指下笔之前要“凝神定虑，万念俱空”，使意在笔先，全神贯注，方为得法。杨氏的这一主张与冯班将书法要旨归结为用笔和间架有明显区别。杨氏认为：“学书在得笔法，而会古人之意，不在学规模。”在强调用笔要“得骨力”的前提下，对运笔的起、止、转折及字形的间架结构等形式技巧不甚关心。他反复申明：

> 临帖不在得其形，而在得其神。欲得其神，先得其意。意得，神斯得矣，否则终属优孟衣冠。
>
> 古人学书，不学形模，所以能各自成家。
>
> 余生平论学书，要执笔正心。原不要摹帖，但恐危而未安，亦须取六朝以前及初唐法帖时时谛观，以印证之。

显而易见，这种观点带有强烈的重神韵而轻技巧的倾向。与此相一致的是，杨宾在教人学书时，将参悟和勤习作为主要的方法，谓：“业未有不从悟入，亦未有不由勤成者。故宜先取六朝人以前碑版细观，迨有所得，则非笔头十瓮，柿叶数屋，不足以了之。”

由于采取重神韵轻技巧的主张和将参悟作为主要学书手段，因此就要求书家必须具有比较明确的审美目标和对书法发展规律的全面认识。在这方面，尽管杨宾提出的重神韵轻技巧和以悟为主的观点是一种新颖的理论，但在对书法发展规律的总结和把握上，却显示出地道的尚古追求。他认为：“篆、籀、八分、隶、正、行、草，总是一法。一者何？执笔用意是也。六朝、初唐人去汉、魏未远，皆从篆、隶入手，所以人人知之。中唐以后，人为篆、隶、正、草为四途，以为学正、草者可废笔法。噫，何其愚也。”故谓“悟得篆、籀、隶、楷一贯之道，方可学书”。杨氏此论与姜宸英“真出于隶”之说及陈奕禧有关重视北朝铭石书的呼吁相一致，共同反映出清代前期帖学理论的变化和发展。倘若从完整性和全面性上看，杨宾则比姜、陈二人更为彻底。

王澍是康乾之际最重要的帖派书家，他不仅在创作上赢得很高声

誉，在金石碑版考证和书论方面也具有很大影响。王氏所著《论书剩语》《翰墨指南》均为课徒讲稿。《论书剩语》分“执笔”“运笔”“结字”“用墨”“临古”“篆书”“隶书”“楷书”“行书”“草书”“榜书”“论古”十二类，《翰墨指南》则分上、下两卷，书后还附有一篇“金石文字必览录”，内容从用笔技法、章法结构、特殊笔画的要领到历代书家风格的评骘，论述详备。这是两部颇为实用的书法教材，凝聚了他对书法艺术认识主张的主旨和精要⑪。而《竹雲题跋》《虚舟题跋》等著作则集中了王氏对历代金石碑版和墨迹刻帖的考证评价。王氏收藏碑帖丰富，自称寓目者多达三千多种，这些题跋，或考证源流，或品藻书艺，全面反映了其书法史观以及对历代书作的取舍标准⑫。

在技法要领方面，王澍强调执笔要“指死、腕活”，运笔要恪守中锋，间架结构要从平稳入手，以“九宫格”为衡量。他主张作书要既得古人意趣，又要有个人面目，二者之间的关系则要把握住不即不离、不偏不倚的原则，从对立统一和相反相成的角度来阐发和论述书法的审美标准。如谓：

> 劲如铁，软如绵，须知不是两语；圆中规，方中矩，须知不是两笔。
> 能用拙，乃得巧；能用柔，乃得刚。
> 自运在服古，临古须有我。两者合之则双美，离之则两伤。⑬

此外，王澍对一些古人提出的重要技法和审美规定，亦有自己独到的诠释和理解。如谓“‘如锥画沙’，‘如印印泥’，世以此语举似沉着，非也。此正中锋之谓”；“颜鲁公‘古钗脚’‘屋漏痕’只是自然。董文敏谓是藏锋，门外汉语”；“所谓‘拨灯’者，逆笔也。”⑭上述说法都与前人有所不同，表达出王澍自己的思考和领悟。

在对书法发展过程的认识上，王氏曾总结道：

> 自秦造分隶至以东汉，增减任意，讹舛相错，篆籀古法遂以大坏。

魏、晋之间，锺、王继起，风会虽于是而开，然未能有所是正。暨乎六朝，丧乱之余，讹以滋讹，递相传染，日以鄙倍。唐兴，太宗、高宗相继右文，书学渐归于正。虞、褚诸公出，虽未能尽加刊削，然六朝谬体，盖已十去七八矣。⑮

由于王氏固守帖学书史观点，故虽博览碑帖，但对北碑及六朝书法风格不以为然，屡屡以"纤怪习气"讥之。从这个基本观点出发，他主张学书以从唐人入手为正途，认为"晋、唐小楷，经宋、元来千临百摹，不惟妙处全无，并其形状亦失。惟唐人碑刻，虽经剥蚀，而其存者去真迹仅隔一纸，犹可见古人妙处。从此学之，上可追踪魏、晋，下亦不失宋、元。"⑯而对唐人则首重欧阳询和颜真卿，谓"率更楷法，峻削而中具和明之韵，故为唐人第一"；称颜真卿"不使巧，不求媚，不趋简便，不避重复。规绳矩削，而独守其拙，独为其难"，并说，"得篆籀正法者，鲁公一人而已"⑰。其基本主张虽与其他帖学派论书者没有本质区别，然而在阐述的论据和对前代书家的评价方面，则显示出王澍对历代碑帖的熟悉和深厚修养。

与杨宾、王澍等人同时的书家何焯和蒋衡对历代碑帖也有着丰富的收藏和深入研究。在何焯的《义门题跋》和蒋衡的《拙存堂题跋》中，他们都通过对古代碑帖的考证评骘，表达出自己的艺术主张和书法史观。其主要观点如崇尚晋人风范、学书宜从唐楷入手及引隶入楷等，固为帖学正脉，与前述诸家基本相同。

在上述诸家的书论中，除了尚古、重法等帖学书派的基本观点外，还有一个共同的特点，就是他们或多或少都具有不同程度的"贬董"倾向。尽管从冯班到王澍诸人都承认董其昌天资聪慧，悟性超人，在明代书坛上占有重要位置，但对其书风的妩媚和靡弱则颇有微词，尤其是对清初书坛上流行的惟董是尊，一味学董气氛，以及由此造成的书风单调、柔弱局面多有抨击。

鉴于清朝时代晚近，帖学理论已经历了由宋至明数百年的发展过程，因此，总结前人成说，进行归纳、整理和汇集，也是清代前期帖学理

论的一个显著特点，这在书法技法领域表现得尤为明显。

康熙四十四年（1705），玄烨下旨命孙岳颁等汇集历代书籍中有关书、画的文字著述，历时两年，编纂成《佩文斋书画谱》。全书共百卷，分为“论书”“论画”“历代帝王书画”“书家传”“画家传”“无名氏书画”“御制书画跋”“历代帝王书画跋”“历代名人书画跋”“书画辨证”“历代鉴藏”等类别，引征书目达一千八百多种，每条之下注明出处，采集详备，门类清晰，被后人誉为“自有书画谱以来最完备之作”⑱。私家著述中，倪涛所辑《六艺之一录》，多达406卷，亦堪称巨制。该书分为“金器款识”“刻石文字”“法帖论述”“古今书体”“历朝书论”“历朝书谱”六部分，搜集前人著作资料至为繁富。惜其卷帙过于浩博，条理编排不足，是为微瑕⑲。

清初帖派论书者对书法的技法十分重视，潜心考究参悟。在这方面，冯武《书法正传》、蒋和《蒋氏书法正传》、戈守智《汉谿书法通解》等书，都是以纂集前人有关执笔、运笔、点画、结字等技法的论述文字为主，再加以自己的理解发挥而成。这类著作分类齐备，讲解细致，十分适合初学书法的人阅读取法，是流传较为广泛的书法启蒙教材。除上述著作外，还有传为著名书家笪重光所撰的《书筏》⑳，亦颇为重要。该书内容虽不长，亦不拘于技巧细节，但对书法用笔、结字及章法的标准原则却包容全面，论述精辟。乾隆间书家王文治谓此书出自笪氏手笔，且推崇备至，许为“直与孙虔礼先后并传”，因而具有很大影响。

清代中期以前，尽管有一大批帖学书家不断指出董其昌书法的缺陷并呼吁改变董书风靡天下的局面，但董其昌的影响始终未见消除。由于皇帝的喜好，康熙朝位列高官、享誉庙堂的书家大多为学董书者。到乾隆间，崇董之风又复回潮，有影响的书家和论书者多持尊董之论。

张照以善学董书而屡获宸赏，名重当时，其论书亦宗董氏一派。在张照的《天瓶斋书画跋》㉑中，有很大一部分是为董书所作，他称赞董氏为“元以后书坛四百年间执牛耳”者，谓陈奕禧等人对董书的指摘“不为盲人观象，即为仰面唾天”。张照论书主旨谓：“沉着之与粗狠，妙丽之与

苶弱，相似而正相反。中沉着外必妙丽，外粗狠中却苶弱也。”又说：“书着意则滞，放意则滑。其神理超妙，浑然天成者，落笔之际，诚所为不居内外及中间也。”此种观点，带有浓厚的中庸色彩，亦与董其昌的思想颇为相近。

梁巘在乾隆间以善书名播南北，又主寿州循理书院多年，以书法教生徒，著有《承晋斋积闻录》和《评书帖》㉒，对书法史及学书方法都有自己的一套见解。

梁巘对历代书家及其碑帖法书作品非常熟悉，在评论历代书法时，对汉碑以下直到康熙年间的代表书家均有涉及，眼界十分开阔。他对索靖的《出师颂》及王羲之的《十七帖》最为推重，谓：“吾等学书以此为圭臬，则无失矣。”对于唐以后书家则褒贬不一，基本上是按照其不同作品作具体分析，评骘客观细致，而于智永、欧阳询、褚遂良、颜真卿、李邕、米芾、董其昌及张照赞誉较多。在总结历代书风的基本特征时，他说：

> 晋人尚韵，唐人尚法，宋人尚意，元、明尚态。
>
> 晋书神韵潇洒，而流弊则轻散。唐贤矫之以法，整齐严谨，而流弊则拘苦。宋人思脱唐习，造意运笔，纵横有馀，而韵不及晋，法不逮唐。元、明厌宋之放轶，尚慕晋轨，然世代既降，风骨少弱。

在这里，他不仅将冯班主张的晋人之“理”又改回到董其昌提出的“韵”，同时增加进“元、明尚态”，而且对前人一致推重的晋、唐书风也作出正、反两方面的评价，体现出梁氏正统的帖学书法观和对帖学理论的发展性思考。

在学书方法上，梁巘首重执笔，称：“学书大原在执笔得法。法得，虽临近代名人书亦佳，否则日模锺、王，去之转远，无益。”他自称所用为董其昌所传方法，以大、食、中三指紧握为要诀。并说用此法教人，得其法者“字学长进”。对于学习步骤，他主张“学书宜先工楷，次作行草”，楷书则先从唐人入手，谓“学假晋字，不如学真唐碑”，“学书须临唐碑，到极劲健

时，然后归到晋人，则神韵中自具骨气。否则一派圆软，便写成软弱字矣”。此外，他还强调“学古人须得其神骨，勿徒貌似”，宜用长锋以取势，运笔要下笔着实又要跳得起，则都是其经验之谈，对学书者多有启发。

与梁巘同时并称“南北二梁”的梁同书，在书学理论上亦有独到的建树，其所著《频罗庵论书》，收录了他与弟子张燕昌、孔继涑、陈铣和温纯之间讨论书法的信札，观点新颖，自出机杼，是梁氏自己书法经验的总结，与寻常谈书法者不可同日而语。又有《频罗庵书画跋》，记录了梁氏对历代书画家和作品的评价㉓。

梁同书认为，学书一道，资质为先，学力次之。所以学书者应当多写多看，“熟习自然”，并且“以爱看爱读之书抄写为妙”。他反对一味临摹古人，强调书法要追求个人面貌，故谓：

> 帖教人看，不教人摹。今人只是刻舟求剑，将古人书一一摹画，如小儿写仿本，就便形似，岂复有我！
>
> 以我之意迎合古人则易，以古人之法束缚我则难。

在衡量书写技法的优劣方面，梁氏将腕力作为一条重要标准。而对如何才能表现腕力，则提出：“使极软笔自见。”由于提倡使用极其柔软的长锋羊毫，故在书写时便要强调控制毛笔的能力。他对前人提出的用笔原则的解释，也是基于这一主张的。如谓藏锋“非笔如钝锥之谓”，“只是留得笔住”，欲做到中锋则“笔提得起自然中”；屋漏痕、折钗股“只是笔直下处留得住，不使飘忽耳”。因此他将书法的要诀总结为：

> 笔要软，软则遒；笔头要长，长则灵；墨要饱，饱则腴；落笔要快，快则意出。
>
> 笔愈软愈要掇得直，提得起。

如果对照梁氏的书法作品就会发现，他所主张的“资为先，学次之”、重

己意、轻临摹、用长锋软毫及运笔快速等观点，都是他自己的经验所得，在清代帖学书论中具有强烈的个性。

在评论宋代以后书家时，梁同书对米芾、董其昌、张照评价最高。同时对姜宸英亦颇多赞许，这主要是因为姜氏临摹古人时，往往着眼于意趣而不拘于形似，与梁氏的主张不谋而合。

乾嘉时期，是清代帖派书法的鼎盛时期，不仅书家众多，帖学书论也十分普及。除上诸家外，翁方纲、王文治等也都在其诗文、题跋等著作中表达出自己的书学观点。在专门的书学著作中，程瑶田(1725—1814)《九势碎事》、于令滂《方石书话》、汪澐《书法管见》、朱履贞《书学捷要》及吴德旋(1767—1840)《初学楼论书随笔》影响较大[24]。这些著作基本上都承袭了清初以来的帖学正统观点，于作书注重用笔，提倡临摹古人，主张从唐楷入手。对于历代书家，则推重二王、智永，宋代苏、黄、米，元代赵孟頫，明代董其昌及清代张照诸人。尤其是对董其昌，更是众口一词，赞叹备至，反映了清代帖学书法理论的共同价值取向。

道光以后，碑学理论迅速蔓延普及，并逐渐成为书坛主流思想。帖学书论虽未彻底消失，但已只是不绝如缕，影响已减小了很多。同时又由于帖派书法创作的衰落，也使得帖学书论失去了继续丰富完善和向前发展的动力和营养来源。清代后期书论著作中固守传统帖学观点者甚少，流传较广的有周星莲《临池管见》、朱和羹《临池心解》、苏惇元(1801—1857)《论书浅语》及沈道宽(1772—1853)《八法筌蹄》等数种[25]。其内容多依据前人观点解释发挥，或记述一己心得体会，缺乏新意和前人未发之见。这类著作虽然对于初学书法者不无裨益，但对于正步入衰途的整个帖派书法来说，已于事无补。

相比之下，在金石学带动碑学书法理论产生并完善的过程中，一些基本上持帖学主张的论书者，部分地接受了碑学理论，从碑、帖融合互补的角度来阐述自己的观点，其著作也因此具有了新的价值和冲击力。在这一类作者中，以钱泳、刘熙载及姚孟起等人最有代表性。

钱泳一生历经乾隆、嘉庆、道光三朝，既领略了帖学书法的繁盛，也

感觉到了碑学理论的刺激。其书法先后出入于黄庭坚和赵孟頫，又遍临唐碑，纯是帖学一路。同时又擅长隶书，能缩临汉碑为刻帖，功夫可谓至深。钱氏论书大体承袭帖学之论，如谓学书“当以唐碑为宗”，又极言赵孟頫可学，但晚年获闻阮元发表北碑之说后，大为赞同。其所著《履园丛话》中《书学》一节[26]，对钟鼎文、小篆、隶书及六朝人书的渊源及特点均有详述，并对清朝篆、隶两种书体的复兴、发展及代表性书家进行考察和总结。在谈到宋四家时，钱氏提出：“宋四家皆不可学，苏、黄、米三家尤不可学，学之不可医也。”此外又力主“碑榜之书与翰牍之书是两条路”，皆流露出浓厚的碑学影响。

刘熙载(1813—1881)，字伯简，号融斋，江苏兴化人。官至詹事府左中允、广东学政，后主讲于上海龙门书院，学识渊博，著述丰富。他是一位在文章、诗赋、词曲、经义、书法各方面具有全面造诣的理论家，其有关书法的言论主要集中在所著《艺概》中的《书概》部分及学术札记《游艺约言》之中[27]。

刘熙载论书，不拘于具体技巧和点画细节，而是重在审美原则的概括和对书法史大势的把握。在《艺概·书概》中，他对周、秦、汉、魏、六朝、唐、宋历朝有代表性的碑、帖作品评骘甚详，尤其注意各种书体及各类书格的源流升降和精神气质。举凡篆、隶之变迁，隶、楷之名实，南、北之异同，品格之高下，创作之要领，均有独到的见解。其所评论的书家，仅取宋代以前，元以后无一人涉及，由此亦可看出作者严谨和慎重的态度。他十分重视书法的格调，并将书如其人作为衡量品格高下的标准。如谓：

> 书，如也。如其学，如其才，如其志，总之曰如其人而已。
>
> 笔性墨情，皆以其人之性情为本。
>
> 贤哲之书温醇，骏雄之书沉毅，畸士之书历落，才子之书秀颖。
>
> 学书者有二观：曰观物，曰观我。观物以类情，观我以通德。

而格调气韵之至高者，则在于能够超凡脱俗，高出常人意料之外。能如此，则可达乎自然，丑亦为美。所以他说："大善不饰，故书到人不爱处，正是可爱之极"；"怪石以丑为美，丑到极处，便是美到极处。一丑字中丘壑未易尽言。"刘熙载还非常注意对审美原则中矛盾范畴的把握，在谈到用笔结字等技法时，尤其强调对"提、按""振、摄""疾、涩""内抱、外抱""整齐、参差"等概念的正确理解和处理。而上述特点，也使得其书论超越出一般书论著作多着眼于具体技巧和直观特征描述的模式，因而具有形而上的思辨色彩和理论深度。

生当碑、帖两派势力转换之际，刘熙载的书论却不偏倚于任何一方，而是尽量作出公正客观的判断。一方面，他对王羲之以来的帖派名家推崇备至，如数家珍；另一方面，对北朝书家及碑刻亦给予了充分的肯定。如谓：

> 北碑固长短互见，不容相掩，然所长已不可胜学矣。
>
> 南书固自有高古严重者，如陶贞白之流便是。
>
> 向使南朝无禁，安知碑迹之盛，不驾北而上之耶？
>
> 北书以骨胜，南书以韵胜。然北自有北之韵，南自有南之骨也。

由此皆可看出其持论之平和公允，毫无门户之见，这在当时的形势下是十分难得的。尽管刘熙载书名并不甚著，但依靠深厚广泛的修养和严谨的学术态度，他在论述书法时视野的开阔及议论之精辟，远在一般论书者之上。

清末书家姚孟起以教人习字为主要活动，在苏州一带影响颇大。所著《字学忆参》对学书的技法要领和审美原则都有具体的阐发[28]。其立论碑、帖兼顾，南、北并重，以前人观点与自己心得参悟对照，持论平和，不鹜高远，对于学书者多有启发之功。在碑学理论一统天下的当时，姚氏却能够不为风气所囿，亦属难能可贵。

第二节

求新尚奇主张的出现及影响

在清代前期的书坛上，与传统帖学书风并存的还有一派风格独特、个性突出的书法思潮。从发展渊源上看，这一派书风是晚明革新派书风的继承和延续，而其审美理想也是建立在明末以来盛行于文人士大夫阶层的追求个性解放的思潮基础上的。进入清代初期，这股思潮又与当时突出的民族气节和个人品德等观念结合在一起，因而在一些由明入清的书家身上体现得比较明显。到乾隆年间，以“扬州八怪”为代表的革新派画家，将自己在绘画领域的艺术主张贯注到书法实践中，从而也对传统的帖学观念带来了不小的冲击。

在清初书坛上具有强烈个人面目的书家虽有一大批，但通过文字著述而记录下自己的艺术主张者却为数甚少，其中以王铎、傅山最有代表性。

王铎的书法在广泛临习晋、唐的基础上，创造性地继承了宋代米芾的风格。他将米书的纵肆和欹侧加以突出和发挥，从而形成自己的独特面目。其艺术主张强烈地反映出他富于个性和叛逆精神的特征。在王铎专门谈论书法的题跋文字中，他往往是根据所跋前人书迹抒发感慨和议论，大率以学古为主张和标榜。如他曾屡屡声明：“书法贵得古人结构”；“予书何足重，但从事此道数十年，皆本古人，不敢妄为”；“书不师古，便落野俗一路”；“予书独宗羲、献”㉙。师古自然是王铎书学思想的一个重要组成部分，但他之所以反复以此来自我标榜，主要是因为在明代以来的正统帖学论者眼中，王铎一派书风被视为异端、野道。直到清初王铎的书法已获得很高的声誉，还有江南书家不断指责以王氏为代

表的北方书家“毡裘气太甚”,不懂晋人“萧疏之致”。所以王铎才频频为自己辩解，以表明自己的风格是通过对二王正统派书法的临习而形成的,并非是无源无本的自我妄为。尽管如此,当他写出得意之作或在临习中激发出感触时,仍然忍不住每每要将自己的心得记录下来:

> 每书,当于谈兵说剑,时或不平感慨,十指下发出意气,辄有椎晋鄙之快。
>
> 余于书、于诗、于文、于字,驱心驰智,割情断欲,直思跂彼室奥。恨古人不见我,故饮食梦寐以之。
>
> 书法有大源流,何之昆仑。晋为一支,唐、宋小陂壋而已。

从王铎的这些话中可以明显感到，他对书法的追求绝不仅仅限于跟随在前人身后,去重温或陶醉于古人创造的萧疏和谐的意趣。他“驱心驰智,割情断欲”,所要登陟的“室奥”,是表达自己心中的“不平感慨”和“意气”。他自信已达到了这一境界,因此才“恨古人不见我”,因此才眼空无物,视唐、宋书法不过是“小陂壋”而已。

王铎的艺术思想不仅体现在其论书跋语中,同样也通过其论文、论诗、论画等文字流露出来。他始终将书、画、诗、文作为一个完整体系加以论述,既然他在谈论书法时不止一次说过“诗与古文皆然，宁独字法也”及“诗、举业、文、画皆然”之类的话,那么,他在阐述自己对诗文的理解时所表达的主张,不妨也可以当作书论来看。

当谈论做文章的原则时，王铎远不似在谈论书法时那样正统和温和,在他的文论著作《文丹》中,充满了对奇怪、狠鸷、胆魄、力量等美学概念的阐释和赞颂，表现出骇世惊俗的叛逆精神和创造追求[30]。他在《文丹》中主张:

> 文不宕,则痴板。
>
> 怪,则幽险狰狞。面如贝皮,眉如紫棱,口中吐火,身上缠蛇,力如

金刚，声如彪虎，长刀大剑，劈山超海，飞沙走石，天旋地转，鞭雷电而骑雄龙。子美所谓“语不惊人死不休”，文公所谓“破鬼胆”是也。

为人不可狠鸷深刻，作文不可不狠鸷深刻。

文要胆。文无胆，动即拘促，不能开人不敢开之口。笔无锋锷，无阵势，无纵横，其文窄而不大，卑而不耸。

文要深心大力。大力如海中神鳌，戴八纮，吸十日，侮星宿，嬉九垓，撞三山，踢四海。

风来雨至，陡然莫测。

虎跳熊奔，不受羁约。

掀起脚，打筋斗，驾云雾向空中行。

文中有奇怪，浅人不知耳，望之咋指而退……自使人目怖心震，不能自已。

奇奇怪怪，骇人耳目，奇矣。

他人口中嚼过败肉，不堪再嚼。

此等议论，没有一丝一毫传统帖学书家所奉为圭臬的萧散、简远、温润和中庸的意趣，而是彻头彻尾的怪、力、乱、神和我行我素。若将《文丹》与王铎纵横淋漓、跳宕奇肆的书法作品互相对照印证，则不难发现，《文丹》所表达的思想与其书法风格更为契合和一致，这才是王铎书法风格的深层来源和动力。相比之下，其专就书法所发的议论就显得颇为谨慎小心，有所顾忌和掩饰了。

显而易见，王铎是想通过在书论观点上的正统来化解正统派对自己新奇书风的指责，从而证明自己在风格追求上的正确及合理性。然而，他在北方书坛的领袖地位和广泛影响，在当时即引来了江南书家的普遍责难。这一现象充分说明，北方书坛所接受并效仿的，正是王铎书法创作和艺术主张中的新奇与个性，这也使得王铎成为在当时的书坛上最有争议的人物之一。

傅山是清初最著名的遗民之一，与王铎不同，他对清朝政权表示出

明确的不合作态度。也许正是由于这种特殊的社会身份，使得其书法不论是在作品面目上还是在书学观点上，都比王铎更为极端和彻底地表现出离经叛道和追求人格骨气的特征。

傅山书学观点的重要特点之一是对人格的重视。在其有关书法的言论中，人格始终是书艺高下的决定因素，而其他技巧方面的因素则都在其次。他在督导儿孙学书时，开宗明义即强调说：

> 作字先作人，人奇字自古。纲常叛周孔，笔墨不可补。诚悬有至论，笔力不专主。㉛

接下来又回顾自己年轻时临习晋、唐楷法不能略肖，而对赵孟頫、董其昌墨则一学便几欲乱真的经历，并以“学正人君子只觉觚棱难近，降而与匪人游神情不觉其日亲日密而无尔我”的道理来解释其原因。在对人格的评价方面，傅山最鄙视的是奴态和贱态，此种议论在其《霜红龛集》中触目皆是。他认为书虽小技，然而字里行间体现出来的，亦是作者人格骨气的高下。因此他认为：

> 字亦何与人事？政复恐其带奴俗气。若得无奴俗气，乃可与论风期日上耳，不惟字。㉜

这种观点还典型地体现在他对赵孟頫的态度上。对于赵孟頫的书法，傅山虽然承认其“润秀圆转，尚属正脉”，“未可厚非”，但终因“熟媚绰约，自是贱态”，“薄其人遂恶其书”㉝。他在学书过程中弃赵而就颜，亦是出于对颜真卿为人品行的景仰，曾有诗句说：“作字如作人，亦恶带奴貌。试看鲁公书，心画孤自傲。”㉞此外，他在论述书法的创作要诀时，屡屡将“正”作为首要原则，如谓“写字之妙亦不过一正”，“写字无奇巧，只有正拙。正极奇生，归于大巧若拙已矣”㉟。这里所说的“正”，也带有浓厚的人格伦理色彩。

傅山书论的另一个明显特征是对"古"的崇尚和追求。出于对古代仁人志士的景仰和钦佩,傅山在书法上也十分强调古意,并且他心目中的古已不仅仅局限于帖学书家奉为膜拜对象的魏晋风格,而是更前于此的古籀篆隶。他反复强调:

> 楷书不自篆、隶、八分来,即奴态不足观。㊱
>
> 楷书不知篆隶之变,任写到妙境,终是俗格……觉古籀、真、行、草、隶,本无差别。㊲
>
> 不知篆、籀从来而讲字学书法,皆寐也。㊳

傅山不仅能写篆、隶书体,而且喜欢研究金石碑刻,与当时一批擅长金石学的学者都有交往,晚年经常在一起切磋。因此,写楷书应从篆、隶而来的观点从他口中说出,便更有权威性和说服力,自然不同于一般帖学书家的泛泛而谈。在傅山的论书文字中,古意又往往表现为对朴拙和天然这两种审美原则的强调和阐述,而天然似乎更是傅山理解中书法艺术的至高境界。他认为:"汉隶之不可思议处,只是硬拙。初无布置等当之意,凡偏旁左右宽窄疏密,信手行去,一派天机";"凡事天胜。天不可欺,人纯,天矣"㊴;"所谓篆隶八分,不但形相,全在运笔转折活泼处论之。俗字全用人力摆列,而天机自然之妙竟以安顿失之。按他古篆隶落笔,浑不知如何布置,若大散乱而终不能代为整理也";"吾极知书法佳境,第始欲如此而不得如此者,心手纸笔主客互有乖左之故也。期于如此而能如此者,工也。不期如此而能如此者,天也。"㊵在他看来,书法只有具备"硬拙""古朴"的特点,在熟练的基础上达到"天机自然""笔不至而神至"的境地,方为成功。

作为拒绝与当朝统治者合作的遗民,傅山经历了国家灭亡、俯首异族的痛苦,并曾因反对清朝而被捕入狱。在这种条件下,其性格中倔强、孤傲和极端的一面自然会受到刺激而有所表现。在书学观点上,其重视人格、崇尚古朴、追求天然等特点结合在一起,便构成了他对书法的核

心主张。他将这一主张归纳为四条原则，即：

宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁直率毋安排。[41]

并紧接着说如能做到这四条，则“足以回临池既倒之狂澜矣”。这说明他的“四宁四毋”不仅是其发自内心的个性要求，同时也是针对当时盛行的帖学书风，特别是针对赵、董书风的流行而提出的反向追求原则。相比之下，傅山的“四宁四毋”虽然不像同时书家王铎的《文丹》那样激烈放纵，但对于书法艺术来说，“四宁四毋”的确比王铎的论书题跋显得更加实在可行和具体明确，尽管在敢于打破传统窠臼和突出自我性情上二人具有共同的追求。

在傅山的书论中还有一个引人注目之处，就是他对篆、隶碑版的重视和论述。前面提到过，傅山不仅能写篆、隶书体，而且是当时热衷于碑版搜集、研究的学术圈中的一员。因此，他对篆、隶碑刻的熟悉程度以及对篆、隶二体书法特点的把握和分析，都远远高于同时代的帖学书家。在他提出的“四宁四毋”原则中，“拙、丑、支离、直率”是他从古籀、篆、隶碑刻中总结提炼出来的特点，而“巧、媚、轻滑、安排”则正是帖学书派的弊病所在。傅山欲以篆、隶碑刻的“拙、丑、支离、直率”去矫正帖学末流的“巧、媚、轻滑、安排”，其书学思想在当时即引起杨宾、陈奕禧、陈玠等南方帖派书家的注意和肯定[42]。

清代前期，在传统帖学的强大势力和清政府对知识分子实行压制政策的夹击下，以王铎、傅山为代表的求新尚奇的书学主张一度沉寂下去。然而这种追求却在一部分画家的创作中得以延续和发展。特别是在一些兼擅书、画的艺术家的创作中，表现自我和立异标新始终是他们最主要的追求目标。到清代中期，随着“扬州八怪”的崛起，这股求新尚奇的艺术思潮又突显于世，并且对以后的书画发展产生了深远影响。

“扬州八怪”诸人在经历和心理上有着共同的特征，仕途的失败、生活的拮据和性格的孤傲，使他们都有一种怀才不遇和希望表现自我的

心理。当他们怀着这种心理进行书、画创作时，作品中便表现出强烈的个性特征。“扬州八怪”在书、画上，崇尚明代的徐渭、陈淳和清代的郑簠、朱耷、石涛等人，蔑视正统法度，敢于离经叛道，具有骇世惊俗的冲击力。在他们中间，高凤翰、金农、黄慎、郑燮、杨法等人在书法上都取得了显著的成就。尽管这些人基本没有留下专门的论书著作，但通过其诗文、题跋及书画作品，人们还是可以明确地感受到他们在艺术上的求新尚奇主张。

高凤翰秉性豪放，才华横溢，在艺术上深受郑簠和高其佩的熏陶。郑簠在清初以奇诡古奥的隶书名重一时，高其佩则因擅长指头画而享誉艺林，两人在艺术上独辟蹊径和不与流俗争荣的精神，给予高凤翰以极大影响和启发。除书、画外，高凤翰还擅长篆刻和琢砚，酷嗜收集碑拓、印章、陶瓦等古董，这些爱好不仅成为其书法风格奇崛放逸的营养来源，同时也表明了他在艺术上的审美取向。高凤翰十分注重通过书法来表现人格，曾在跋高其佩所藏《明肃府本淳化阁帖》时说：“近代以来，疏秀率真如倪鸿宝，嵚崎磊落如黄石斋，瘦劲朴野如傅青主，皆一望而知其人，孰谓书法不可以观人哉？”㊸值得注意的是，他在这段话中对与倪、黄、傅三人同时代且书风相近的大书家王铎只字不提，这恐怕不是一时的疏漏，而正是其以书观人的品评原则的流露。至于他在书法创作中的审美追求，最典型的例证是其在右手病废而改用左手作书后，曾写信给朋友说：“近试以左腕代之，殊大有味，其生拗涩拙，有万非右手所及……弟于此中实有所得。”㊹应该说，左手作书所造成的效果，与高凤翰在艺术上的理想境界正相契合。

金农同高凤翰一样，也以喜好收集鉴藏碑拓、石砚、印章及其他古器物而著称。他虽然出自何焯门下，但在书法上并不像何氏那样固守唐法。其面目奇特的“漆书”，除了与他对汉《华山碑》的研习领悟有着一定的渊源关系外，更多的则是由他逋峭孤傲、疏狂不羁甚至玩世不恭的特殊性格所形成的。他在题画中经常以“游戏通神，自我作古”，“物外风标，不要世上烟火人品论”，“不师宋元而似宋元，无一笔与今人同”㊺—

类的语句自我表白，清楚地表达出金农在艺术上的主张和追求。而对其在书法方面的主张亦应作如是观。

在“扬州八怪”中，无论从性格的狂放，还是艺术风格的鲜明来看，郑燮都是突出的一位。而在其诗文、家书、题画等文中所保留的论书、论画言论，也远比“扬州八怪”中的其他人更显丰富和系统。

郑燮对书法的实用功效与艺术价值有明确的认识和分界。在教育自家子弟学书时，谓：“王逸少、虞世南书，字字馨逸，二公皆高年厚福”；“先朝董思白、我朝韩慕庐，皆以鲜秀之笔，作为制艺，取重当时。”并说这都是因为其书法有“一种新鲜秀活之气，宜场屋，利科名，即其人富贵福泽享用，自从容无棘刺”；又说：“褚河南、欧阳率更之书，非不孤峭，吾不愿子孙学之也”[46]。当谈到自己的书法时，则自称：“板桥道人以中郎之体，运太傅之笔，为右军之书，而实出以己意，并无所谓蔡、锺、王者，岂复有《兰亭》面貌乎。古人书法入神超妙，而石刻木刻千翻万变，遗意荡然。若复依样葫芦，才子俱归恶道。故作此破格书以警来学，即以请教当代名公，亦无不可。”[47]这段话清楚地表明了两层意思：首先，郑氏承认自己的书法是将“中郎之体”——隶书与“太傅之笔”——楷书糅合在一起的“破格书”，并非是专门要学某家面目的“依样葫芦”；其次，他之所以要这样做，正是有感于古人书法被“千翻万变”后，原来精神已荡然无存，后人若仅据石刻木刻学书，必归于“恶道”。因此，他才以此隶、楷杂糅的奇异面目来“警示”后来学书者。同时，他对自己独创的“六分半书”亦颇为得意，自信可与“当代名公”一比高下。

同“扬州八怪”中的其他人一样，郑燮的艺术主张也主要是通过画论或题画的形式表达出来的。然而值得注意的是，在“扬州八怪”的艺术活动中，书法与绘画、篆刻以及诗歌的创作在审美取向和风格追求上往往是融合统一的。因此，对于这些人的谈艺言论，不能仅仅局限在某一艺术门类上来理解，而应看作是作者整个艺术主张的体现。按照这个逻辑，郑燮在绘画及画论中表现出来的审美原则，实际上与其对书法的理解是一致的。

郑燮在艺术上的一个显而易见的特长是书、画兼擅，因此，对书理、画理的兼通和贯穿融合就成为其艺术思想的一个重要特征。他以精于画竹而著称，事实上，他正是将画竹与作书两项活动相互比照参悟，从而找出两者之间的共同点，并加以总结和阐发。他说：

与可画竹，鲁直不画竹，然观其书法，罔非竹也。瘦而腴，秀而拔，欹侧而有准绳，折转而多断续。吾师乎！吾师乎！……书法有行款，竹更要行款；书法有浓淡，竹更要浓淡；书法有疏密，竹更要疏密。㊽

要知画法通书法，兰竹如同草隶然。㊾

虽然元代赵孟頫已经说过"石如飞白木如籀，写竹还应八法通"的话，但在其笔下，画法与书法始终是截然分明、互不掺杂的。相比之下，郑燮不仅在创作上将画竹与作书熔于一炉，在理论上的分析阐述也更加具体和实在。明、清以来师法黄庭坚书风者代不乏人，但只有郑燮不仅从黄书中悟出画竹之理，而且反过来又将画竹之法融入书法。这种以画入书的尝试和见解，是那些固守唐碑、宋帖为学书正途，崇奉魏晋遒逸疏秀之趣为至高境界的正统帖学书家所难以想象和梦见的。而郑燮的追求则是以"矜奇异""不同人"为目标，其以画竹法作书，按照他自己的说法，正如古人学草书悟笔法于"观蛇斗""观夏云""观公主与担夫争道""观公孙大娘舞西河剑器"等情形一样，只为精神专一"得个人处"㊿。由此亦可窥见郑氏在艺术上勇于创新的魄力。

在技法方面，郑燮主张不受成法拘束，而应表现自己的真实感受，以"随手写去，自尔成局"为理想。因此他佩服石涛画竹的"好野战，略无纪律而纪律自在其中"，自诩"文与可画竹，胸有成竹，郑板桥画竹，胸无成竹"。并总结说：

意在笔先者，定则也；趣在法外者，化机也。独画云乎哉！�

若与其书法实践联系起来看，他将隶、楷、行、草诸体相杂和以画法与

书法相掺的做法，正是出于不落入“依样葫芦”的窠臼而寻求法外之趣的选择。

在整个清代中前期，求新尚奇的书学观点虽然一直没有成为书学主流，但是它对传统帖学思想造成的冲击却是不容忽视的。不论是清初的王铎、傅山，还是乾隆时期的“扬州八怪”，在当时的书坛上都曾引起广泛的注意，其独具特色的书学主张与不同寻常的书法风格作为一个整体而产生着影响。

第三节

碑学理论的建立与发展

进入清代以后，书坛上一个显著的变化是古代金石碑版等文字资料越来越受到更多的重视和研究取法。与创作领域内隶书复兴及追求古朴斑驳效果的风气相呼应，在许多书学著作和言论中，碑刻书法的艺术特点及其价值也成为常见的话题。

这种情况与宋、元以来的帖学书法理论有明显的不同。在宋代以来的帖学书论中，虽然也常常谈到碑刻书法，但大都以唐代名家楷书碑版为主要对象，对篆、隶碑刻则较少涉及，即使有也只是泛泛而谈。从明末开始，擅写隶书的书法家逐渐增多，到清初，不仅像王铎、傅山这样以行草著称的书家都有隶书作品传世，而且出现了王时敏、郑簠、朱彝尊、万经等一批专门以隶书名世的书法家。在清初学术界金石考据之学复兴的影响下，书法家中访拓、收藏碑版石刻的风气也十分浓厚，郑簠、朱彝尊、傅山等人都因自己与学术界的密切交往和身体力行而成为这一运动的代表人物。

除了创作实践以外，上述诸人还把自己访碑、考碑的心得及对碑刻

书法特点的认识反映在各自的论书文字中。如傅山在其《霜红龛集》中就屡屡谈及汉隶碑刻的艺术特点，并拈出诸如“硬拙”“篆隶一法”等审美要求。在傅山的书学思想中，楷书应从篆、隶、八分而来的主张始终是一项不可忽视的重要原则，其著名的“四宁四毋”之说，在很大程度上也是来源于对碑刻书法风格的体悟和总结。万经则著有《分隶偶存》二卷，对隶书的起源变迁、隶书与八分及楷书的名实异同、汉唐隶书的不同风格、隶书书写技法、汉魏碑版考证及历代擅写隶书的书家等内容都进行了梳爬整理和论述阐发，旁征博引，条理分明，是清代前期重要的隶书研究专著。郑簠和朱彝尊虽然没有留下专门的书学著作，但凭借他们在书法实践上和学术研究上的影响，其艺术追求取向在当时则开启和统领了一时风气。特别是郑簠，以取法汉碑隶书而驰誉江南，从习弟子众多。在他的影响之下，当时写隶书者多追求碑版的坚实厚重意趣，甚至有人专以模仿石刻风化后的斑驳残泐效果为能事，并形成了一股风气。这种现象曾招致正统帖派书家的批评，谓“今之昧于分书者，多学碑上字，作剥蚀状，可笑也”[52]。可见这种现象在当时是相当普遍的。

重视碑刻特别是汉、魏隶书碑刻的倾向，在清代前期是书学界一个明显的变化。除了专门对隶书下过功夫的书家外，许多持帖学主张的论书者也都在著述中强调隶书碑刻的重要和楷书应从隶书、八分而来的观点。尽管在这一时期的书论中还没有出现以碑刻为主要依据来考察篆、隶、楷书体整个演变过程的书法史观，对碑刻书法艺术特点及价值的总结阐发也未系统，但是在金石考据学和访拓收藏碑刻风气的带动下，一部分书法家和论书者所表现出来的对古代碑刻书法的极大兴趣及研究考察，已明显突破了明代帖学书论的取舍范围和审美原则，因而具有新鲜的活力。其中反映出来的新奇追求和标准，与后来的碑学书论主张十分接近，可以说是清代碑学理论的准备和滥觞。

乾嘉时期，专门的书论仍以帖学观点为主要潮流，然而在一些金石学者和侧重取法碑刻的书家的书论著述中，金石碑刻所占的比例和重要性已相当明显。在这方面，著名学者和书家翁方纲最具有典型意义。

翁氏书法创作和论书主旨都属帖学一路，但作为金石学者，他对古代金石碑刻的研究投注了极大精力。他的《两汉金石记》《汉石经残字考》《粤东金石略》等书虽是金石学著作，但由于他在考证金石碑版时经常从书法风格入手，以点画用笔特征为论据，因而对书法界颇有启发和影响。至于翁氏对缪篆、隶书与八分、汉隶与唐隶等问题的考证，更是以古代碑刻为依据，将书法与金石学结合在一起来考察书史发展，其取材和见识都已超出了帖学范畴[53]。与翁方纲一样，桂馥、黄易、孙星衍等也都将书法与金石学结合起来，或从书法兴趣出发去搜访研究金石资料，或利用新的金石材料来认识书法艺术的源流变迁。这些人的共同努力和实践，极大地推动了金石学对书法艺术的介入，并为后来碑学书法理论的建立和发展奠定了基础。

嘉道之际，阮元著《南北书派论》和《北碑南帖论》，利用当时新发现的大批汉魏南北朝碑刻资料，对唐代以前书法风格的发展演变脉络重新进行梳理和阐述。他认为：书法在魏晋南北朝时期开始分为南、北两派，北派擅长隶、楷，宜于碑刻；南派擅长行、草，宜于启牍。若追根溯源，则两派皆出于锺繇、卫瓘，故仍以北派为正宗古法。而南、北两派并行于世，至唐初犹然；只是由于唐太宗李世民独重王羲之，遂使北派被以二王为代表的南派所掩；到宋代《淳化阁帖》等刻帖盛行以后，碑版石刻受到冷落，北派于是更加衰微。有鉴于此，阮元号召学书者"振拔流俗，究心北派，守欧、褚之旧规，寻魏、齐之坠业"，希望能够通过"拟议金石"而使"名家复起"，重新弘扬"汉、魏古法"[54]。阮元的治学态度十分严谨，其所著两论引征材料翔实可靠，论述条理清晰，颇具说服力。首先，他在两论中列举了一大批当时新近出土、前人未能论及的魏晋南北朝碑刻，从而以新的材料为依据，从新的观察角度对唐代以前的书法发展作出了不同于以往的崭新解释。更为重要的是，阮元彻底否定了宋代以后风靡天下的刻帖在认识书法史以及作为临习范本等方面的价值和作用，倡导学习汉魏北朝石刻，并以此作为扭转帖学流弊、重振汉魏古法的惟一途径。

作为乾嘉朴学的后劲，阮元把清代朴学在金石学领域所取得的成

就及其治学方法引进到书学研究中，由此为清代的书学研究开辟了一条新的道路。而将北碑概念引入书法史和书学理论研究，则标志着碑学理论的正式确立。其时，帖学书论和书风都已呈现出盛极而衰的趋势，在这种形势下，碑学理论的出现便具有了应运而生的现实意义。此外，再加上阮元本人的社会影响和学术地位，遂使得其崇碑观点一问世，便得到一些有识之士的赞同和响应。

钱泳在读到《南北书派论》以后称其“真为确论”，且谓“如蔡、苏、黄、米及赵松雪、董思翁辈亦昧于此”。在其所著《履园丛话》中，他还强调“碑榜之书与翰牍之书是两条路”，“唐初诸大家皆出六朝”，在谈到六朝人书时，二王以外，对北朝崔、卢之书及《刁遵》《高湛》《郑道昭》《启法寺》《龙藏寺》等北朝碑刻亦极力推许，这些观点明显是来源于阮元的主张[55]。梁章钜对阮元两论的观点也深表赞同，他不仅称阮氏“于书家源流正变所辨极精”，为“前人所未发”，而且进一步详辨碑、帖名实，谓金石文字、摩崖、碑碣之属“皆不可以帖名”，而“宋以后《阁帖》如锺、王、郗、谢诸书皆帖非碑”，甚至将清朝诸多名书家亦划分为南、北两派。其受阮元影响之深，于此可见[56]。

如果说阮元的《南北书派论》和《北碑南帖论》从书法史观上动摇了宋代以来帖学的正统地位，标举出北碑这一长期被忽视的体系的话，那么随后包世臣的《艺舟双楫》则使碑学观点在理论原则、技巧要求及取法步骤等方面进一步具体和系统化，并使其广泛传播，形成气候。

包世臣学书从帖学入手，早年一直徘徊于《兰亭序》《淳化阁帖》等范本之中。但他对于执笔、运锋等技巧问题十分注意，不仅对古法悉心体会推求，同时还广泛与友朋切磋研讨。特别是在他向邓石如请教以后，兴趣转向唐代名家碑版，更由此上溯北魏六朝，以北碑与自己摸索笔法所得相互印证，于碑学书法理论多有创见和阐发，对清代碑学运动的推广起到巨大的鼓吹作用。

包世臣在书法理论上最大的贡献是对碑派书法创作的技巧要求和审美原则进行了具体详细的列举和论证，并将其与大量的北碑作品结

合起来。阮元的《南北书派论》和《北碑南帖论》从书法史和矫正帖学书风流弊的角度出发，号召对北碑的历史和艺术价值应给予全面的重视和借鉴取法。包世臣则通过自己的实践和研究，提出了“指劲、铺毫、用逆、用曲、中实、气满”等一系列碑派书法的技巧要求和审美原则。包世臣不仅在著作中大量列举北碑名品，而且进一步总结出北碑书法的技巧特点和风格来源，如谓：

> 北朝隶书，虽导源分篆，然皆极意波发，力求跌宕。
>
> 北朝人书，落笔峻而结体庄和，行墨涩而取势排宕。万毫齐力，故能峻；五指齐力，故能涩。
>
> 北碑画势甚长，虽短如黍米，细如纤毫，而出入收放、俯仰向背、避就朝揖之法具备。
>
> 北碑字有定法，而出之自在，故多变态；唐人书无定势，而出之矜持，故形板刻。[57]

他还将北碑中一些名品的书艺高下和风格类型进行了评定和划分：

> 北碑体多旁出，《郑文公碑》字独真正，而篆势、分韵、草情毕具……南朝遗迹惟《鹤铭》《石阙》二种，萧散骏逸，殊途同归……
>
> 《刁惠公志》最茂密……
>
> 北魏书，《经石峪》大字、《雲峰山五言》《郑文公碑》《刁惠公志》为一种，皆出《乙瑛》，有云鹤海鸥之态。《张公清颂》《贾使君》《魏灵藏》《杨大眼》《始平公》各造像为一种，皆出《孔羡》，具龙威虎震之规。《李仲旋》《敬显儁》别成一种，与右军致相近，在永师《千文》之右，或出卫瓘而无可证验。隋《龙藏寺》庶几绍法，逊其淡远之神，而体势更纯一。齐《隽脩罗碑》，措画结体极意经营，虽以险峻取胜，而波法仍归蕴藉。[58]

在回答学生请教学书途径时，包世臣主张“先宜择唐人字势凝重锋芒出入有迹象者”习之，“然后进求北碑习之”，以坚其骨势[59]。而在用笔上强

调"峻落反收""行处皆留、留处皆行"等要诀，对于结字、章法则提出"大小九宫"之说，并自称"以所见北魏、南梁之碑数十百种，悉心参悟"而得来[60]。除此之外，包氏又在所著《国朝书品》中把邓石如的隶、篆、楷书分别单独列为神品及妙品上，使邓氏的地位远远高于同时其他书家。至此，包世臣在书学理论的各个方面都显示出明确的尊崇北碑倾向，从而成为清代第一位具有完整体系的碑学书法理论家。

经过阮元的号召和包世臣的推动，从道光时期开始，碑学理论迅速在书坛蔓延扩展并占据主导地位。一批书家在取法汉、魏、北朝碑版石刻的实践过程中，不仅在创作风格上取得突破性进展，对碑学理论和碑派书法创作技法的研究探索也更加广泛和深入。阮元虽是碑学理论的奠基人，然而他本人的书法风格仍属帖学一路。包世臣对碑学理论体系的建立贡献突出，在实践中也对北碑用功甚深，但他始终没有完全摆脱帖学规范的束缚，愈到晚年反而愈经常用草书书写王羲之草书帖或孙过庭《书谱》一类内容。这大概是由于当时碑学理论属于一种新奇观点，尚未深入人心，包氏则想用写碑的技法来达到帖学的审美效果，以此来证明自己的笔法亦属书学正统，并得到社会的承认。相比之下，稍后崛起的以何绍基为代表的新一代碑派书家在理论和实践上都表现得更为大胆和彻底。

作为清代后期碑派书法创作的主将，何绍基尽管没有留下书学专著，但在其诗文集中，有关金石碑刻和书画的诗文题跋数量众多，随处可见。这些诗文题跋内容丰富，全面反映了何绍基的艺术主张和实践经验。何绍基是阮元的门生，对阮元提出的尊碑主张深为叹服。他曾明确表白："余学书从篆分入手，故于北碑无不习，而南人简札一派不甚留意。"[61]因此不论是在理论上还是在实践上，何绍基都是一位彻底的碑学书家。

在书法史观上，何绍基承袭并发挥了阮元的观点，不仅反复强调写楷书应从篆、隶而出，特别是要有隶书笔意的主张，而且极力宣传唐以前碑刻，贬斥宋以后汇帖。他认为，唐以前碑刻皆源出篆、隶，刻手又出

色，因而神采生动，变化百出；宋以后刻帖流行，以一人之手刻百家之书，已全无个性特点。故曰：

> 共炉而冶，五金莫别。宋人书格之坏，由《阁帖》坏之。类书盛于唐而经旨歧，类帖起于五代、宋而书律堕，门户师承，扫地尽矣。[62]

由于确认唐代为书风衰微的转折点，所以何绍基对唐代书家的书格渊源及类别非常注意。从是否保留篆、隶笔意和力量气势充足与否的标准着眼，他将唐代著名书家的师承来历亦分为南、北两派。谓唐初诸家中，褚遂良、薛稷“纯乎北派”，而欧阳询“以北派而兼南派，乃一代之右军”。其后颜真卿、李邕亦发源于北朝，故能与唐初诸人鼎足颉颃。南派楷书只有智永能传承王羲之家法，至虞世南虽出于智永，但以侧笔取妍，则为宋、元以后靡弱习气的始作俑者。两派之中，以出于篆、隶的北派为正轨，因而于大、小欧阳、颜、李诸家推崇备至，总结说：

> 有唐一代，书家林立，然意兼篆分，涵包万有，则前惟渤海，后惟鲁国，非虞、褚诸公所能颉颃也。[63]
>
> 兰台善承家法，又沉浸隶古，厚劲坚凝，遂成本家极笔，后来惟鲁公、北海各能出奇，可与是鼎足，而有唐书势，于是尽矣。[64]

何氏的上述观点显然是出自其师阮元，但比起阮元在两论中的阐述，何绍基的论证更加细致、具体和完整，他对唐代诸家楷书的定位和评价，基本成为清代后期碑学理论的普遍观点。

在创作技法方面，何绍基已置帖学原则于全然不顾，执笔主回腕悬肘，通身力到，运笔主“斗起直落”，“笔锋杀纸”，以求达到“古劲遒厚”的效果。此外更强调“横平竖直”的要求，以体现隶书的意趣。于清代书家，最推重邓石如用笔的“准平绳直”和“古劲横逸”，谓其“柔毫劲腕，纯用笔心”，“舍易趋难”，能得北碑神髓。而对包世臣的“扁笔侧锋”和欹斜取势多有不满[65]。在谈到学书取法门径时，他劝人“多看篆分古刻，追溯本

原”，求篆分入真楷之绪，刻帖再好，也“止可于香炉茗碗间偶然流玩及之，如花光竹韵聊可排闷也”[66]。由此可见，在崇尚和倡导北碑方面，何绍基表现得比包世臣更加极端和坚决。特别是何绍基在理论和实践上具有自己的显著特色，从而也使得他成为清代碑学运动中一位引人注目的成功者。何氏在咸、同年间书名甚著，其书学主张在当时的书坛上也具有很大的影响和号召力。

碑学理论在清代后期的普及，不仅体现在书法名家创作实践中的取法途径和风格追求上，甚至普通习字者乃至童蒙教育亦受此风气笼罩。著名金石学家和书家陈介祺即在课孙习书的《习字诀》中明确要求：“学者当师北宗，以碑为主”，并解释说，“六朝佳书，取其有篆隶笔法耳，非取貌奇，以怪样欺世”。在用笔方法上，强调“直起直落”、悬肘、点画中实，在工具方面则主张用羊毫、以大笔写小字，凡此种种，皆为纯粹的碑学观点[67]。另一位金石学者魏锡曾也在为初学书法者所写的《书学绪闻》中反复强调学书要“提肘回腕，羊毫浓墨”，从篆、隶入手，楷书则取北碑及欧、褚、颜诸家，“至类帖中《曹娥》《乐毅》，赵、董小楷，及近贤间架结构，《阴骘文》《千字文》帖等，皆不必学”[68]。正是由于有了这样的普及宣传，才形成了清代后期“三尺之童，十室之社，莫不口北碑，写魏体”[69]的局面。

时至清末，汉、魏、南北朝碑刻出土既多，流传亦广，学者眼界得以开阔，持论渐趋平正。其时论书影响较大者如杨守敬、沈曾植等人，尽管在实践和理论上均崇尚碑刻，但在论述书史发展和学书借鉴取资时，只是强调碑、帖之异，而并不强分南、北，且并未完全舍弃南帖于不顾。这种态度已经与阮元、包世臣等人以南北为界，极端扬碑抑帖有所不同，开始显露出以碑为主、碑帖兼取的倾向。

杨守敬早年即接受了碑学理论，二十多岁时在北京授馆教书，经常到琉璃厂搜集购买金石拓片。同治六年（1867），他写成《激素飞清阁平碑记》四卷，对从周秦到唐代的288种碑刻进行了评论。第二年又撰《激素飞清阁平帖记》二卷，收入魏晋南北朝著名书家的96种刻帖。对于碑

刻与汇帖的价值，杨守敬认为：

夫碑碣者，古人之遗骸也，集帖者，影响也，精则为子孙，不精则刍灵耳。见刍灵不如见遗骸，见遗骸不如见子孙……故集帖之与碑碣，合之两美，离之两伤。⑩

表面看来，他对碑碣与集帖并重不偏废，但事实上集帖之精者极少，古人"子孙"难得遇见，大量的"遗骸"自然价值高于"刍灵"。因此，他自称作《平碑记》的目的是因为"宋元以来，书家林立，惟行草差可观，而真书云绝，无论篆隶。良由精于简札，略于碑版。故特著此篇，以矫其弊"⑪。在具体评论时，对碑版石刻特别是魏晋南北朝碑刻多所褒扬，尤其对《瘗鹤铭》、郑道昭所书诸刻、龙门诸造像记、《爨龙颜碑》《刁遵墓志》《张猛龙碑》及《马鸣寺根法师碑》等备极称赞。而在评帖时则以叙述源流为主，且于版本刻工多有贬黜，其重碑轻帖的倾向颇为明显。

杨守敬晚年为日本学生水野元直所撰的《学书迩言》，在继续保持崇尚魏晋南北朝碑刻、轻视宋以后汇帖态度的同时，更明确指出魏晋南北朝之时，行草用于简札，隶楷施之碑碣，而南、北碑刻皆源出分隶，并不因分处南北而有判若鸿沟的现象。此外，又在该书《评书》一节中，对清代碑派书家邓石如、桂馥、伊秉绶、陈鸿寿、黄易、何绍基、莫友芝及杨沂孙等称赞有加，评价很高。这些论述都反映了杨守敬的碑学立场以及对碑学理论的贡献。只是由于他的论书著作当时未在国内刊行，因此在中国影响反不如在日本大。

沈曾植在书法实践上走的是先帖后碑的道路，其由帖入碑主要得益于对包世臣理论的服膺。作为在经学、历史、地理、文学、艺术及医学等领域均有造诣且著述丰富的学者，沈曾植对书法的论述散见于他的多种学术札记中⑫，他习惯于用治学方法和态度来谈论艺术，所论条理清晰，精深入微，旁征博引，持论平正，具有较强的说服力。

对于唐以前书法分为北碑、南帖这一碑学书法史观的核心问题，沈

曾植首先强调“简牍、碑版为二体”这一事实，并明确指出：“写书写经，则章程书之流也；碑碣摩崖，则铭石书之流也。”但在具体论述时，则不以南、北强分界限。如他在分析南朝书法时说：

> 南朝书习，可分三体。写书为一体，碑碣为一体，简牍为一体……碑碣南北大同，大较于楷法中犹时沿隶法。简牍为行草之宗，然行草用于写书与用于简牍者，亦自成两体。

在评论北碑时，他一方面注意北朝碑刻自身的发展变化过程，谓：

> 大抵北朝书法，亦是因时变易。正光以前为一种，最古劲；天平以下为一种，稍平易；齐末为一种，风格视永徽相上下，古隶相传之法，无复存矣。
>
> 东魏书人，始变隶风，渐传南法。

另一方面，他还喜欢将北朝石刻与南朝书风联系起来，故评北朝墓志往往有“秀韵近南”、“邺、洛下无此风，必南人北度者为之”及“北碑至此与南帖合矣”一类的判断，且屡屡以北碑与二王对比，谓“《龙藏》近右军，《清颂》近大令”、“《刁志》近大王，《张碑》近小王”。至如称“李斯亡篆以简直，中郎亡隶以波发”，“《急就》是古隶章草，《月仪》是八分章草，右军父子则今隶今草也”，更是独具慧眼，发前人未及之论。

对于碑学书派的技法概念，沈曾植亦花费了很多心力去思考体悟。他受包世臣的观点影响很深，故于《艺舟双楫》中讨论的“始艮终乾”“中画圆满”等原则均有详细阐发与论证，对于用指用腕之异，更从简札与碑碣的不同功用加以考察，得出“章程以细密为准，则宜用指。铭石以宏廓为用，则宜运腕”的结论，发展和完善了包氏之论。

总之，沈曾植虽然崇尚碑学，推重石刻，但并不为北碑、南帖的划分所束缚，于南朝简札帖学亦不废弃，在清末诸多碑派论书者当中，具有全面考察、把握细微的眼光和客观的态度。

光绪十七年（1891），康有为在广州刻印发行了他的《广艺舟双楫》。此书虽专谈书法，但书名却从包世臣的《艺舟双楫》承袭而来，一个“广”字，更标明了作者纯粹、坚决的碑学书法观。在《广艺舟双楫》中，康有为全面阐述了自己对书法艺术的理解和主张，发展了乾嘉以来的碑学理论，总结了整个清代的书法流派及风格。其最重要的价值在于，康氏以大量古代碑版石刻资料为依据，对汉、魏、南北朝直至唐代的碑刻书法风格进行了全面梳理和定位评价，从而使碑学理论和碑派书法具备了独立完整的体系。

作为清末今文经学的主要代表，通过学术研究来阐发政治主张，强调个人见解的发挥，是康有为治学的重要特点。在书法上，他同样表达出强烈的求新求变思想，认为“变者，天也”，“书学与治法，势变略同”[73]。这一思想作为康氏书论的核心贯穿于全书。他首创了“碑学”这一新名词，用以指称清代中期以后兴起的崇尚魏晋南北朝碑刻的书学理论和书法风气。同时还使用了“帖学”一词，指代宋代以来一直占据书坛正统地位、以法帖为主要取法来源的书法观念及风格。以“碑学”和“帖学”为划分标准，康有为将清代书法的大势总结为帖学的盛极而衰和碑学的应运而起这样一个转换过程，同时也表明了碑学崛起的合理性、碑派书风的生命力及自己的激进的碑学立场。

与杨守敬、沈曾植一样，康有为对阮元所提出的南帖、北碑划分概念也不以为然。他主张：“书可分派，南北不能分派，阮文达之为是论，盖见南碑犹少，未能竟其源流，故妄以碑帖为界，强分南北也。”[74]因此，康氏在考察碑刻书法时，往往统称南北碑，认为其渊源及风格是一致的。尽管如此，在整个南北碑系统中，他最为推重的仍然是北魏碑刻。在他眼中，“北碑莫盛于魏，莫备于魏”，观魏碑，“若游群玉之山，若行山阴之道，凡后世所有之体格无不备，凡后世所有之意态，亦无不备矣”。学魏碑者，“随取一家，皆足成体，尽合诸家，则为具美”，“故言碑者，必称魏也”[75]。同时，对于南朝特别是隋朝碑刻，康氏也给予了很高评价，谓其“集六朝之馀风”，开唐初之气象，故有“取隋”之论。与此相对应，他专

辟《卑唐》一章，谓唐人“专讲结构，几若算子，截鹤续凫，整齐过甚”，与魏晋相比，“卑薄已甚”。而欧、虞、褚、薛、颜、柳诸大家纵使古法未尽亡，但其碑刻“磨翻已坏，名虽尊唐，实则尊翻变之枣木耳”，因此严画界限，告诫学书者，“无从唐人入也”。虽然宋代以后，唐碑一直是帖学书家学习楷书的主要范本，但康有为以前的碑学论者在论书时并不完全废弃唐碑，特别是初唐诸大家。康有为对唐碑的贬抑，再一次体现出他崇尚南北朝碑刻的极端倾向和苛刻态度。

在此基础之上，康有为对魏晋南北朝碑刻书法的艺术风格进行了全面细致的品评阐发。在《十家》一章中，他列举出南北朝有碑刻流传且能“各成一体”的书家十人，对各自的风格、技法及流派传承分别予以钩考评价。在《十六宗》一章中，他不仅总结出南北碑有“十美”，更举出具体碑刻，列为“十六宗”，供学书者择习。此外，在《碑品》和《碑评》两章中，还仿效前人书论体裁，按照神、妙、高、精、逸、能六品顺序，将近百种南北碑排列定位，再通过形容比喻，分别品鉴。这些举措，将当时常见的南北朝碑刻几乎网罗殆尽，使人们对这些碑刻的认识进一步深入和具体，从而对确立南北朝碑刻特别是一批代表性名品在书法史上的至高地位，起到了极大的宣传推动作用。

对于清代书法风气的转变发展大势，康有为不仅作出“康、雍之世，专仿香光；乾隆之代，竞讲子昂；率更贵盛于嘉、道之间；北碑萌芽于咸、同之际”[76]的概括，更于碑、帖两大流派全面考察，举出代表人物。谓“集分书之成，伊汀州也；集隶书之成，邓顽伯也；集帖学之成，刘石庵也；集碑学之成，张廉卿也”[77]。康氏对邓石如、伊秉绶和张裕钊三人的书法评价极高，称邓与伊为“启碑法之门”的开山祖，而对张裕钊则推为集碑学大成者，并自认“通张廉卿之意而知下笔”。相反，对同样以写北碑而名噪书坛的赵之谦却颇有微辞，嫌其“气体靡弱”。这也反映出康有为重视骨力气势、追求雄强酣畅的审美取向。在执笔、运笔等技法问题及学书取法途径方面，康有为也都修正和发展了包世臣的主张，体现出更纯粹的碑学意识。

综上所述，康有为的《广艺舟双楫》在书法史观、书学理论及技法原则等各方面，全面发展了阮元、包世臣的观点，分析评价了邓石如以来的碑派书法创作得失，堪称是对清代碑学书法运动的概括和总结。此书问世后引起了书法界的广泛重视，推动了碑学书法风气的进一步普及和深入人心。此书诚为清代书法史上最重要，也最有影响的书学著作之一。

应当指出，由于康有为的性格和治学习惯方面的原因，此书也存在着过于的偏激和自相矛盾的缺陷。如褒扬南北碑至高无上，对其书风的分析阐述时有牵强臆断之处，而贬卑唐碑过甚，有悖客观和公允，至于盛称张裕钊集碑学之大成，则属一己偏嗜，难以使人信服。但此与康氏整个书学思想体系相比，仍属小疵，无伤全书主旨。

清末民初，其他一些有影响的碑派书家也大都通过各种方式表达了自己的书学观点。如张谦整理郑孝胥书论编成的《海藏书法抉微》、叶德辉的《与日本松崎鹤雄论文字源流书》、李瑞清的《玉梅花盦书断》及其题跋若干[78]，都具有明显的碑学倾向。只是这些论著缺乏完整的体系和新颖的观点，流传不广，因而在影响和价值上都无法与《广艺舟双楫》相比。

---

① (清)倪后瞻《倪氏杂著笔法》，载《明清书法论文选》。以下所引倪氏论述均出于此。

② (清)冯班《钝吟书要》，载《历代书法论文选》。以下所引冯氏论述均出于此。

③ 见(明)董其昌《容台别集》卷二《书品》。

④ 见(清)姜宸英《湛园书论》，载同①。以下所引姜氏论述均出于此。

⑤⑦⑧ (清)陈奕禧《隐绿轩题识》，载同①。

⑥ 见(清)陈奕禧《绿阴亭集》，载同①。

⑨ 见(清)陈玠《书法偶集》，载同①。

⑩ (清)杨宾《大瓢偶笔》，载《历代书法论文选续编》。以下所引杨氏论述均出于此。

⑪ (清)王澍《论书剩语》《翰墨指南》，载同①。

⑫ (清)王澍《竹雲题跋》《虚舟题跋》及《虚舟题跋补原》，载同⑩。

⑬⑭⑯ (清)王澍《论书剩语》。

⑮ (清)王澍《虚舟题跋》之《唐颜真卿家庙碑》。

⑰ 见(清)王澍《竹雲题跋》之《临欧阳率更行书第八》《颜鲁公东方朔画像赞》及《虚舟题跋》之《唐颜真卿家庙碑》。

⑱⑲ 见余绍宋《书画书录解题》卷八。

⑳ (清)笪重光《书筏》,载同②。

㉑ (清)张照《天瓶斋书画跋》见《美术丛书》第三册,以下所引张氏论述均出于此。

㉒ (清)梁巘《承晋斋积闻录》有上海书画出版社1984年单行本,《评书帖》载《历代书法论文选》。以下所引梁氏论述均出此二种。

㉓ (清)梁同书《频罗庵论书》载《明清书法论文选》,《频罗庵书画跋》载《美术丛书》第一册。以下所引梁氏论书均出此二种。

㉔ (清)程瑶田《九势碎事》、(清)于令淓《方石书话》、(清)汪澐《书法管见》载《明清书法论文选》,(清)朱履贞《书学捷要》、(清)吴德旋《初月楼论书随笔》载《历代书法论文选》。

㉕ (清)周星莲《临池管见》、(清)朱和羹《临池心解》载《历代书法论文选》,(清)苏惇元《论书浅语》、(清)沈道宽《八法筌蹄》载《明清书法论文选》。

㉖ (清)钱泳《履园丛话》有中国书店1991年影印本上、下二册,以下所引钱氏论述均出于此。

㉗ (清)刘熙载《艺概》有上海古籍出版社1978年单行本,《游艺约言》见《明清书法论文选》,以下所引刘氏论述均出此二种。

㉘ (清)姚孟起《字学忆参》,见《明清书法论文选》。

㉙ 《中国书法全集62·王铎二》"王铎书论选注",以下所引王氏论书语均出于此。

㉚ 参见刘正成《王铎书法评传》、韩玉涛《王铎论——王铎美学之矛盾》,以下所引《文丹》均转引于此。载《中国书法全集61·王铎一》。

㉛㊶ (清)傅山《霜红龛集》卷四《作字示儿孙》。

㉜㉝㉟㊱㊵ (清)傅山《霜红龛集》卷二十五《家训》。

㉞ (清)傅山《霜红龛集》卷四《题昌谷堂字》。

㊲㊳㊴ (清)傅山《霜红龛集》卷三十七《杂记二》。

㊷ 参见(清)陈玠《书法偶集》,载同①。

㊸㊹ 见《扬州八怪年谱》上《高凤翰年谱》。

㊺ 见《美术丛书》第二册:金农《冬心先生杂画题记》。

㊻ 见《郑板桥集·家书》。

㊼ 《郑板桥集·补遗·序跋碑记》。

㊽51 《郑板桥集·题画·竹》。

㊾ 《郑板桥集·补遗·题画》。

㊿ 见《郑板桥集·题画·靳秋田索画》。

㊾ 见(清)冯班《钝吟书要》。又(清)王应奎《柳南续笔》卷四《误学汉碑》亦云:“汉碑八分书,岁久类多剥蚀,后人辄效碑上字,作剥蚀状。此病自元人作俑,至本朝谷口郑簠尤甚。”(中华书局,1983年)
㊿ 参见(清)翁方纲《復初斋书论集萃》,载同①。
⑤④ 参见(清)阮元《南北书派论》《北碑南帖论》。
⑤⑤ 见(清)钱泳《履园丛话》九《碑帖》,十一上《书学》。
⑤⑥ 见(清)梁章钜《退庵随笔》卷二十二。
⑤⑦⑤⑧ (清)包世臣《艺舟双楫·历下笔谭》。
⑤⑨ (清)包世臣《艺舟双楫·答三子问》。
⑥⓪ (清)包世臣《艺舟双楫·述书》。
⑥① 《何绍基诗文集》文钞卷九《跋国学兰亭旧拓本》。
⑥②⑥⑥ 《何绍基诗文集》文钞卷十《跋张荐山藏贾秋壑刻阁帖初拓本》。
⑥③ 《何绍基诗文集》文钞卷十《跋道因碑旧拓本》。
⑥④ 《何绍基诗文集》文钞卷十《跋道因碑拓本》。
⑥⑤ 见《何绍基诗文集》文钞卷五《书邓完伯先生印册后,为守之作》及卷九《跋魏〈张黑女墓志〉拓本》。
⑥⑦ 见(清)陈介祺《习字诀》,载同①。
⑥⑧ 见(清)魏锡曾《书学绪闻》,载同①。
⑥⑨ (清)康有为《广艺舟双楫》卷一《尊碑第二》。
⑦⓪ 《杨守敬平碑平帖记·激素飞清阁平帖记序》。
⑦① 《杨守敬平碑平帖记·激素飞清阁平碑记自序》。
⑦② 《明清书法论文选》有《海日楼书论》一篇,系该书编者从沈曾植的多种学术札记中辑录其论书语而成。以下所引沈氏论述均出于此。
⑦③ (清)康有为《广艺舟双楫》卷一《原书第一》。
⑦④ (清)康有为《广艺舟双楫》卷三《宝南第九》。
⑦⑤ 见(清)康有为《广艺舟双楫》卷三《备魏第十》。
⑦⑥ (清)康有为《广艺舟双楫》卷二《体变第四》。
⑦⑦ (清)康有为《广艺舟双楫》卷四《馀论第十九》。
⑦⑧ (清)郑孝胥《海藏书法抉微》、(清)叶德辉《与日本松崎鹤雄论文字源流书》、(清)李瑞清《清道人论书嘉言录》均收入《明清书法论文选》。

附　录

清代书法史大事年表

说　明

本表以清代书坛重要事件、书家事迹为主要内容，对与文化艺术有较密切关系的历史、政治事件亦酌情收入。收录内容按年、月排列，月份不详者系于该年最后。所有材料来源统一见书后所附参考引用文献，表中不再一一注明出处。

顺治元年　(甲申　1644)

三月，李自成军攻入北京，明崇祯帝朱由检自缢于紫禁城外煤山(今北京景山)，明亡。倪元璐在北京自缢殉国，孙承泽、龚鼎孳、戴明说等降于李自成。

五月，清睿亲王多尔衮入北京。孙承泽、龚鼎孳降清，俱授吏科给事中。明福王朱由崧在南京称帝，改明年号弘光。王铎被弘光朝推为东阁大学士，黄道周被授为吏部左侍郎，吴伟业被召为少詹事。

六月，戴明说仕清，官兵科给事中。

八月，弘光朝加王铎户部尚书、文渊阁大学士，黄道周擢礼部尚书。

十月，清世祖福临定都北京。修明北监为太学，仿明制广收官宦子弟为生徒，除习《四书》《五经》外，日摹晋、唐名帖六百字，须端楷有体。并立《日课册》，旬日呈助教批改，朔、望日呈堂查验。

此年，归昌世(1573—)卒。

顺治二年 （乙酉 1645）

四月，清军陷扬州，屠城十日，史可法被俘，不屈而死。

五月，清军入南京，钱谦益、王铎等率百官开城迎降。周亮工在南京降清，授两淮盐运使。

六月，清廷下令剃发，随后江南各地反剃发起义蜂起，清军镇压甚酷，嘉定、昆山、江阴皆被屠城。顾炎武、归庄在昆山参与组织抗清起义。

闰六月，黄道周等拥唐王朱聿键称帝于福州，年号隆武。

八月，高士奇（—1704）、王鸿绪生（—1723）。孙承泽迁太常寺卿。

秋，杨文骢抗清兵败，被杀于福建。

十二月，黄道周兵败被俘于婺源。

此年，卞永誉（—1712）生。

顺治三年 （丙戌 1646）

正月，王铎被清廷任命为礼部尚书，兼管弘文院事。钱谦益授礼部左侍郎。

二月，清朝始行科举考试，法若真、王无咎成进士。

三月，黄道周被杀于南京。王铎于龚鼎孳处得见米芾《天衣禅师碑》，并为题跋。

九月，王思任（1576—）卒。

此年，钱谦益乞假回乡。

顺治四年 （丁亥 1647）

三月，王铎充殿试读卷官。

六月，孙承泽迁大理寺卿。

秋，王时敏邀吴伟业等于其西田居处赏菊赋诗，互有赠答。

此年，周亮工迁福建按察使。钱谦益被控反清，在南京入狱。孙承泽撰成《闲者轩帖考》一卷。

顺治五年 （戊子 1648）

春，钱谦益出狱返乡。

此年，万寿祺迁居淮安浦西，筑“隰西草堂”。周亮工与许友定交于福建。朱耷剃发为僧于江西。孙承泽擢兵部右侍郎。

文从简(1574—)卒。陈奕禧(—1709)生。

顺治六年 (己丑 1649)

正月，王铎授礼部左侍郎，充《太宗实录》副总裁。

二月，吴伟业游嘉兴，于项鼎铉家见《万岁通天帖》并作诗记之。

三月，江阴黄毓祺抗清兵败，江南士人被株连死者甚众。

此年，张翱、刘光旸摹刻王铎书作四十一种成《琅华馆帖》七卷。

顺治七年 (庚寅 1650)

五月，王铎、法若真等在北京聚会于丁耀亢之陆舫斋，王铎即席挥毫为丁氏书《题野鹤陆舫斋诗卷》。

夏，王时敏招吴伟业等觞咏于其西田别墅，互有唱和。

此年，查昇(—1707)生。

顺治八年 (辛卯 1651)

四月，王铎受命祭告华山，祭毕后离陕入蜀登览峨眉山，十二月返回河南孟津老家。

秋，顾炎武访万寿祺于淮安浦西并赠诗于万，万作山水图回报。

此年，孙承泽转兵部右侍郎。

张在辛(—1738)生。

顺治九年 (壬辰 1652)

三月，王铎(1592—)卒于孟津，赠太保，谥文安。

四月，郭宗昌(?—)卒于陕西。

五月，万寿祺(1603—)卒于淮安。

八月，孙承泽转吏部左侍郎。

此年，沈荃、笪重光成进士。

陈洪绶(1599—)卒。

顺治十年 (癸巳 1653)

三月，孙承泽致仕，隐居北京西山。

九月，吴伟业北上赴清廷之召，钱谦益等以诗送行。

顺治十一年 (甲午 1654)

春，吴伟业到北京，访孙承泽于西山退谷。

三月，玄烨(—1722)生。大学士陈名夏以“结党怀奸，倡留发复衣冠”之罪被杀。

四月，戴明说迁广西布政使。

十月，周亮工迁左副都御使，离开福建北归。

此年，“朱衣道人案”发，傅山被控参与反清活动而入狱。傅抗辞不屈，绝食九日。后得龚鼎孳、曹溶等为之开脱营救，第二年获释出狱。

顺治十二年 (乙未 1655)

正月，戴明说迁刑部右侍郎。

二月，孙承泽招吴伟业、曹溶等游宴于北京西山。

三月，吴伟业应谈迁之请为其友人作书两幅。戴明说擢户部尚书。

六月，周亮工擢户部右侍郎。

十月，曹溶、王无咎等获外转迁官，吴伟业作诗赠别。

十一月，周亮工被劾罢官，回福建就审。

十二月，龚鼎孳因处理公务“事涉满汉，意为轻重”被降八级使用。顺治帝命吴伟业等作画进呈，吴为点染山水。

侯方域(1618—)卒。

顺治十三年 (丙申 1656)

二月，戴明说被降四级调用。吴伟业升国子监祭酒。

闰五月，归庄访钱谦益于常熟。

六月，戴明说调太常寺少卿。

七月，沈荃出任河南按察副使，龚鼎孳谪调广东，吴伟业分别以诗送行。

十二月，吴伟业以丁忧乞假回乡。

顺治十四年 （丁酉　1657）

二月，吴伟业返回太仓。

春，顾炎武离开昆山北游，归庄等为其饯行。

十月，"科场案"发，汉族考官、士子被绞杀、流放者甚众。

此年，戴明说迁右通政。

顺治十五年 （戊戌　1658）

六月，周亮工离闽回京就刑部候审，许友受此案牵连亦随同赴京。

此年，从国子监祭酒固尔嘉浑之议，许监生学优者积满八分为及格，可补官职。月试一等得一分，善摹锺、王法帖者虽文不及格亦可得一分。

王士禛成进士。戴明说迁太仆寺卿。

汪士鋐(—1723)生。

顺治十六年 （己亥　1659）

正月，万经(—1741)生。

此年，王无咎选辑、吕昌摹、张翱刻王铎书迹成《拟山园帖》。

顺治十七年 （庚子　1660）

正月，清廷严禁士人结社订盟。

十月，归庄自书《兰亭序》三本分赠友人。

此年，戴明说被劾革职。朱耷蓄发还俗。孙承泽撰成《庚子销夏记》八卷。

顺治十八年 （辛丑　1661）

正月，顺治帝福临卒，玄烨继位。鳌拜等辅政大臣兴起"通海案"，借口响应郑成功之罪镇压江南士人。

二月，何焯(—1722)生。

四月，归庄访吴伟业于太仓，共赏牡丹，互赠新诗。

六月，清廷借江南“奏销案”大肆迫害江南士人。

七月，金圣叹等十八名诸生因“哭庙案”被杀。

此年，米汉雯成进士。周亮工遇赦出狱。

康熙元年 (壬寅 1662)

四月，归庄访金俊明于苏州。

此年，周亮工授山东青州海防道。曹溶任山西按察副使兵备大同。陈春永辑历代名人书刻成《秀餐轩帖》四卷。

康熙二年 (癸卯 1663)

此年，顾炎武、阎若璩先后访傅山于太原松庄。阎、傅二人纵谈金石之学，并究其起源。戴本孝为冒襄刻六面名印。“庄廷鑨《明史》案”起，江南士子多人被牵连下狱。

康熙三年 (甲辰 1664)

五月，钱谦益(1582—)卒。

九月，朱彝尊至太原入曹溶幕中。

康熙四年 (乙巳 1665)

四月，明宗室后裔朱光辅、朱拱㭎等谋于松江起义，事泄，株连死者甚众。

五月，归庄游嘉定，作草书《千字文》换取友人陈子静楷书《千字文》。

八月，曹溶、朱彝尊访傅山于太原，鉴赏傅山所藏碑拓，并为题跋。

九月，王时敏邀吴伟业等雅集郊园。

康熙五年 (丙午 1666)

春，姜宸英访吴伟业于太仓，以诗见赠。

八月，周亮工擢江南江安督粮道。

康熙六年 (丁未 1667)

正月，吴伟业为戴明说《定远近集》作序。

六月，周亮工代理安徽布政使。

七月，康熙帝玄烨亲政。

十月，张弨乘小舟渡江至焦山访拓《瘗鹤铭》。

此年，戴本孝至太原访傅山不遇。曹溶离开山西，傅山以自书《金刚经》相赠，曹答以诗。卞永誉辑自藏历代名人书、黄元镃勾摹、刘光旸镌刻成《式古堂法书》十卷。周亮工辑成《赖古堂印谱》。

康熙七年 （戊申 1668）

六月，归庄访吴伟业于太仓，作文为吴贺六十寿。

七月，清廷命乡试会试恢复八股文。

九月，吴伟业、姜宸英、严绳孙等聚于无锡秦松龄之寄畅园，各有诗咏。

此年，王澍（—1743）生。

康熙九年 （庚戌 1670）

六月，吴伟业为龚鼎孳诗集作序。

八月，吴伟业与毛奇龄等聚于无锡。

此年，王原祁成进士。

康熙十年 （辛亥 1671）

八月，吴伟业访王时敏，贺其八十寿。

十二月，吴伟业（1609—）卒。

此年，周亮工与朱彝尊会于南京，互有赠诗。顾炎武再访傅山于太原。高士奇考入翰林院书写序班。

冯班（1620—）卒。

康熙十一年 （壬子 1672）

六月，周亮工（1612—）卒。

闰七月，蒋衡（—1743）生。

秋，阎若璩再访傅山于太原松庄。

此年，江湄辑历代名人书、刘御李等摹刻成《职思堂法帖》

八卷。

冯铨(1595—)卒。高其佩(—1734)生。

康熙十二年　(癸丑　1673)

此年,王鸿绪成进士。

归庄(1613—)、担当(1593—)卒。沈德潜(—1769)生。

康熙十三年　(甲寅　1674)

十一月,扬州"平山堂"重修完毕,郑簠以隶书题匾额,长一丈六尺。

此年,龚鼎孳(1615—)卒。

康熙十五年　(丙辰　1676)

此年,朱彝尊作《赠郑簠》长诗。

孙承泽(1593—)卒。

康熙十六年　(丁巳　1677)

夏,玄烨以御书"格物""清慎勤"大字刻石拓片分赐翰林学士,又以墨迹大字"龙飞凤舞""忠恕"赐詹事沈荃。

此年,高士奇入值南书房。

康熙十七年　(戊午　1678)

四月,玄烨以御书唐诗等分赐王士禛、叶方蔼等大臣。

八月,玄烨命王士禛等携名字印章入值,各书一幅发养心殿装潢,随御笔一同赐之。

此年,清廷开博学鸿词科,诏令各地官吏举荐人材。傅山被举荐,坚辞不就,被主事者强迫抬到北京,至京则坚不入城。

郑还雅等刻成《尉帖》八卷。

陈邦彦(—1752)生。

康熙十八年　(己未　1679)

三月,清廷举行博学鸿词科考试,朱彝尊、毛奇龄、米汉雯等得中,法若真落榜。傅山坚不参试,主事者遂以其老病上奏,诏令免试,授中书舍人,放归山林。

八月，冯铨之子、国子监祭酒冯源济将王羲之《快雪时晴帖》真迹献入内府。

此年，林侗撰成《来斋金石刻考略》。

梁诗正（—1763）生。

康熙十九年 （庚申 1680）

此年，玄烨以御书手卷分赐日讲起居注诸臣，沈荃得《心经》，叶方霭得《太极图说》，张玉书得《庄子说剑篇》。

王时敏（1592—）卒。

康熙二十一年 （壬戌 1682）

十月，华嵒（—1756）生。

此年，孙岳颁成进士。卞永誉撰成《式古堂书画汇考》。姜宸英入史馆参修《明史》。

顾炎武（1613—）卒。

康熙二十二年 （癸亥 1683）

三月，高凤翰（—1749）生。

夏，汪楫奉旨出使琉球（今日本冲绳），在琉球应邀为多处宫殿庙宇题写匾额。

此年，朱彝尊入值南书房。姜宸英参加修纂《大清一统志》。

傅眉（1628—）卒。安岐（—1744）生。

康熙二十三年 （甲子 1684）

六月，傅山（1607—）卒于太原。

此年，玄烨南巡。至山东曲阜，赐孔庙大成殿"万世师表"御书匾额。至南京，原济见驾于行宫。

沈荃（1624—）卒。

康熙二十四年 （乙丑 1685）

此年，玄烨以御书"万世师表"四字颁行天下学宫，又为庐山白鹿洞书院题写"白鹿书院"匾额。

曹溶（1613—）卒。

康熙二十五年 (丙寅 1686)

此年,汪士慎(—1751)、李鱓(—1762)生。

康熙二十六年 (丁卯 1687)

三月,金农(—1763)生于杭州。

五月,黄慎(—?)生于福建宁化。

康熙二十七年 (戊辰 1688)

此年,查昇成进士。

高翔(—1753)、马曰琯(—1755)生。

康熙二十八年 (己巳 1689)

秋,郑簠、程邃、戴本孝、孔尚任等宴集于南京。

此年,玄烨再次南巡,原济第二次迎驾于扬州平山堂。王鸿绪、高士奇被劾罢官。

龚贤(1618—)卒。

康熙二十九年 (庚午 1690)

此年,玄烨命辑历代名人书迹刻成《懋勤殿法帖》二十四卷。朱彝尊乞假还乡。

恽寿平(1633—)卒。 卢见曾生。

康熙三十年 (辛未 1691)

此年,张在辛在南京拜郑簠为师。高凤翰始学刻印。

梁清标(1620—)、程邃(1605—)卒。 张照(—1745)生。

康熙三十一年 (壬申 1692)

三月,原济离京南下,定居扬州。

此年,顾復撰成《平生壮观》。

笪重光(1623—)卒。 汪由敦(—1758)生。

康熙三十二年 (癸酉 1693)

十月,郑燮(—1765)生于江苏兴化。

此年,车万育选辑、刘文焕镌刻成《萤照堂明代法书》十卷。高士奇撰成《江村销夏录》。

郑簠(1622—)、冒襄(1611—)、戴本孝(1621—)卒。

康熙三十四年 (乙亥 1695)

此年，贾铉辑董其昌书迹、李是龙摹刻成《百石堂藏帖》十卷。

黄宗羲(1610—)卒。丁敬(—1765)、马曰璐(—?)生。

康熙三十五年 (丙子 1696)

此年，卞永誉撰成《式古堂朱墨书画记》。姜宸英成举人。

法若真(1613—)卒。杨法(—?)生。

康熙三十六年 (丁丑 1697)

此年，汪士鋐、姜宸英成进士。姜因玄烨识其书法风格而被特擢为第三名，授翰林院编修。

李方膺(—1756)生。

康熙三十七年 (戊寅 1698)

此年，朱耷为原济作《大涤草堂图》。

查士标(1615—)卒。

康熙三十八年 (己卯 1699)

四月，编修汤西涯在京邀陈奕禧、姜宸英观赏《褚摹兰亭》，陈、姜二人各临一本。

此年，姜宸英充顺天乡试副考官，因主考官舞弊，姜被牵连入狱。

董邦达(—1769)生。

康熙三十九年 (庚辰 1700)

正月，姜宸英(1628—)卒于狱中。

此年，东宫太子胤禛召见户部郎中陈奕禧于通州，命书绢素。

康熙四十年 (辛巳 1701)

此年，宋曹(1620—)卒。黄树榖(—1751)生。

康熙四十二年 (癸未 1703)

此年，陈邦彦、何焯、万经成进士。

康熙四十三年 （甲申 1704）

此年，张琦选辑历代名人书迹、韩崇孟镌刻成《存介堂集帖》八卷。吴一蜚摹刻苏轼书迹成《萼辉堂苏帖》四卷。

陈奕禧出为贵州石阡知府。

高士奇（1645—）、阎若璩（1636—）卒。

康熙四十四年 （乙酉 1705）

十月，玄烨命孙岳颁、王原祁等编纂《佩文斋书画谱》。

此年，玄烨命以沈荃书迹刻成《落纸雲烟帖》四卷。

朱耷（1626—）卒。 励宗万（—1759）生。

康熙四十五年 （丙戌 1706）

四月，金农往萧山拜访毛奇龄。

冬，丁敬过访金农，相与欣赏讨论金石书画，竟日不倦。

此年，牛运震（—1758）生。

康熙四十六年 （丁亥 1707）

春，冯武撰成《书法正传》。

七月，原济（1642—）卒于扬州。

十二月，陈奕禧北上赴京，在舟中临写新得之米芾《龙井山方圆庵记》拓本。

此年，金农入何焯门下读书。

查昇（1650—）卒。

康熙四十七年 （戊子 1708）

二月，孙岳颁、王原祁等奉旨编纂《佩文斋书画谱》一百卷完毕。玄烨御制序文。

八月，陈奕禧离京赴江西补南安知府职，在天津与安岐相晤，安出示孙过庭《书谱》墨迹，陈为书写释文。

此年，于准摹刻陈奕禧书迹成《予宁堂法帖》四卷。金农访谒朱彝尊。孙岳颁（1639—）卒。

康熙四十八年 （己丑 1709）

十月，朱彝尊(1629—)卒。

此年，张照成进士。

陈奕禧(1648—)卒。

康熙五十年 (辛卯 1711)

八月，弘历(—1799)生。

此年，李鱓成举人。高凤翰与张在辛定交。

王士禛(1634—)卒。嵇璜(—1794)生。

康熙五十一年 (壬辰 1712)

此年，王澍成进士。吴升撰成《大观录》。

卞永誉(1645—)卒。

康熙五十二年 (癸巳 1713)

二月，高凤翰参加乡试不第，至张在辛家留住二十余日，张为高治印三十枚。

九月，李鱓向玄烨献诗于关外行宫，获取入南书房行走，从蒋廷锡习画。

此年，陈鹏年于江中打捞出《瘗鹤铭》碎石五块，移置焦山西南观音寺。

宋荦(1634—)卒。

康熙五十四年 (乙未 1715)

秋，郑燮在北京作小楷《欧阳修秋声赋》。

冬，王原祁(1642—)卒。

此年，张照入值南书房。蒋廷锡辑历代名人书、汤典贻等镌刻成《敬一堂法帖》三十二卷。

康熙五十五年 (丙申 1716)

闰三月，大学士陈廷敬等奉旨编纂《康熙字典》完成，玄烨为御制序文。

此年，毛奇龄(1623—)卒。袁枚(—1798)生。

康熙五十七年 (戊戌 1718)

秋，李鱓乞假归里，离开宫廷。

此年，李清钥辑历代名人书迹、朱声远摹刻成《古宝贤堂法书》四卷。顾蔼吉撰成《隶八分辨》《分书笔法》及《隶书偏傍四百五十部》。郑燮设塾于仪征江村。

吴历(1632—)卒。

康熙五十八年　(己亥　1719)

此年，黄慎始离家出游江西、广东、江苏等地。

刘墉(—1804)生。

康熙六十年　(辛丑　1721)

春，金农始寓居扬州。

此年，励宗万、卢见曾成进士。山东诸城出土汉《延光残碑》。

江声(—1799)生。

康熙六十一年　(壬寅　1722)

十一月，玄烨(1654—)卒，胤禛继位。

此年，何焯(1661—)卒。王鸣盛(—1797)生。

雍正元年　(癸卯　1723)

此年，汪士鋐(1658—)、王鸿绪(1645—)卒。梁同书(—1815)、梁国治(—1787)生。

雍正二年　(甲辰　1724)

此年，黄慎始寓扬州，并往来于南京一带。华嵒初来扬州。

纪昀(—1805)、王昶(—1806)、戴震(—1777)生。

雍正三年　(乙巳　1725)

春，金农离开扬州出游山西，馆于泽州陈壮履家。

此年，金轮选辑历代名人书迹、王文光摹刻成《宗鉴堂法书》二卷。山东曲阜出土汉《孔褒碑》。黄慎、李鱓、郑燮同寓扬州天宁寺。

雍正五年　(丁未　1727)

春，张在辛撰成《隶法琐言》。

四月，黄慎在扬州作草书《郑板桥道情卷》。

雍正六年 （戊申 1728）

八月，黄慎在扬州天宁寺作《米山》小帧，郑燮为之题记。高凤翰至北京应贤良方正考试，列一等。高在京拜谒画家高其佩，并为其所藏明肃府本《淳化阁帖》题跋。

十二月，高凤翰离家赴安徽候用。

此年，钱大昕（—1804）、汪启淑（—1799）生。

雍正七年 （己酉 1729）

春，金农回到扬州，旋又赴泽州，并游晋祠、太原等地。高凤翰至安庆被委任歙县县丞。

闰七月，黄慎、李鱓、边寿民聚于扬州，合作书画折扇。

此年，李方膺授山东乐安知县。岳锺琪在新疆访得汉《裴岑纪功碑》。

朱筠（—1781）生。

雍正八年 （庚戌 1730）

此年，梁诗正、蒋溥、嵇璜成进士。王澍撰成《论书剩语》。华嵒在扬州与商人员果堂定交，此后三十年间每来扬州，均住员氏渊雅堂。

毕沅（—1797）、王文治（—1802）、周永年（—1791）生。

雍正九年 （辛亥 1731）

此年，王澍、金农在扬州同观项氏所藏张旭草书卷。张照授内阁学士。

严长明（—1787）生。

雍正十年 （壬子 1732）

夏，金农在扬州应汪士慎之请为其画兰竹题诗。

七月，丁敬刻“乐此不疲”印赠金农。

八月，郑燮成举人。

此年，汪竹庐摹刻王澍书迹成《虚舟千文十种》。梁诗正充山东乡试主考官。姚鼐（—1815）生。

雍正十一年 （癸丑 1733）

四月，清廷下令征举博学鸿词。

八月，翁方纲（—1818）生。

十二月，金农撰成《冬心斋砚铭》并刊印于扬州。

冬，盐商马曰璐请词人厉鹗自书其词装成小轴，高翔为题篆书“甜香新唱”。

此年，雍正帝胤禛命以陈奕禧书迹摹刻成《梦墨楼帖》十卷。高凤翰由金陵至泰州，被委任泰州坝监掣，并与客居泰州的郑燮定交。高翔为金农画四十七岁小像。

董邦达成进士。

罗聘（—1799）生。

雍正十二年 （甲寅 1734）

秋，李方膺自乐安调兰山知县。

此年，高凤翰辑古印及自刻印成《西园印谱》4 册。张照迁刑部尚书。梁诗正充上书房师傅教授皇子。

高其佩（1672—）卒。

雍正十三年 （乙卯 1735）

春，黄慎奉母自扬州归闽。

八月，胤禛（1678—）卒，弘历继位。

此年，段玉裁（—1815）生。

乾隆元年 （丙辰 1736）

春，金农与华喦合作《梅花图》，金画梅，华题跋。李方膺被劾入狱，旋昭雪复职。

八月，金农到北京欲应博学鸿词考试，在京与张照等结识。

秋，高凤翰在扬州马曰琯处双勾汉《西岳华山庙碑》。

十月，金农应试未遂，离京南归。

此年，乾隆帝弘历命辑雍正帝胤禛书迹刻成《四宜堂法帖》六卷及《朗吟阁法帖》十六卷。又诏命采访法书名迹。牛运震与碑帖拓

片商人褚峻编成并刊印《金石经眼录》。卢见曾授两淮盐运使。丁敬被举荐博学鸿词，辞不赴试。郑燮成进士。

桂馥(—1805)生。

乾隆二年 （丁巳　1737）

三月，李鱓授山东临淄县令。

五月，高凤翰突发风痹，右手残废，此后书画均改用左手。

此年，卢见曾被盐商控告入狱，高凤翰亦受牵连入狱，虽很快获释，但已被罢官。张照复任内阁学士，再入南书房。

乾隆三年 （戊午　1738）

十月，李鱓由临淄调任滕县令。

此年，蒋衡书写《十三经》完成，扬州盐商马曰琯出二千金为装潢成三百册。

张在辛(1651—)卒。 张燕昌(—1814)生。

乾隆四年 （己未　1739）

冬，郑燮作《赠金农》诗。

此年，河道总督高斌特疏进呈蒋衡所书《十三经》。汪士慎左目失明，高翔为作《汪近人煎茶图》。高凤翰客苏州，并游湖州、嘉兴等地。袁枚、沈德潜、裘曰修成进士。

乾隆五年 （庚申　1740）

二月，李鱓被罢免滕县令。

此年，钱沣(—1795)、董诰(—1818)、董洵(—?)生。

乾隆六年 （辛酉　1741）

夏，高凤翰离开苏州经扬州返回胶州老家。

此年，万经(1659—)卒。

乾隆七年 （壬戌　1742）

二月，丁敬为金农刻名印。

春，郑燮授山东范县县令。

七月，安岐撰成《墨缘汇观》四卷。

乾隆八年 （癸亥 1743）

春，金农、郑燮等聚会于扬州马曰琯之小玲珑山馆。

四月，邓石如（—1805）生。

此年，米澍辑历代名人书迹刻成《米氏祠堂帖》八卷。

蒋衡（1672—）、王澍（1668—）卒。蒋仁（—1795）生。

乾隆九年 （甲子 1744）

五月，张照、梁诗正、励宗万、张若霭等奉旨修纂《秘殿珠林》完成。

十二月，丁敬游扬州，与金农、汪士慎等聚会。

此年，安岐（1683—）卒。钱坫（—1806）、黄易（—1802）、巴慰祖（—1793）生。

乾隆十年 （乙丑 1745）

十月，张照、梁诗正、励宗万、张若霭、裘曰修、陈邦彦、董邦达等奉旨修纂《石渠宝笈》完成。

此年，牛运震编成并刊印《金石图》二卷、《金石广图》四卷。

张照（1691—）卒。武亿（—1799）、汪中（—1794）生。

乾隆十一年 （丙寅 1746）

闰三月，杭州太守发起修禊于西湖，金农与会。汪士慎在扬州作《冬心六十初度》诗寄金农。

此年，郑燮自范县调潍县县令。

洪亮吉（—1809）、赵魏（—1825）、奚冈（—1803）生。

乾隆十二年 （丁卯 1747）

十二月，弘历下旨命梁诗正、汪由敦、蒋溥等人选辑内府所藏历代名人书迹摹刻《三希堂法帖》。

此年，金农书写《金刚经》一卷，刻之枣木，装成千本，广为散发，远及朝鲜、日本、安南诸国。李方膺授安徽潜山县令。

乾隆十三年 （戊辰 1748）

二月，弘历东巡，郑燮被封为书画史。九月，丁敬为金农刻“不

可一日无此君”印。

乾隆十四年 （己巳 1749）

秋，山东德州运河岸崩，出土北魏《高湛墓志》。

此年，弘历命梁诗正等著录内府所藏古器，仿《宣和博古图》修纂《西清古鉴》。李方膺调合肥知县。

高凤翰（1683—）卒。

乾隆十五年 （庚午 1750）

此年，陶南望撰成《草韵汇编》。戈守智撰成《汉谿书法通解》。

龚有融生。

乾隆十六年 （辛未 1751）

正月，弘历首次南巡。金农作漆书轴赠边寿民。

此年，梁诗正等编纂《西清古鉴》四十卷完成。黄慎重来扬州。李方膺被劾罢官。刘墉成进士。钱大昕成举人。

黄树穀（1701—）卒。

乾隆十七年 （壬申 1752）

此年，梁同书、翁方纲成进士。

陈邦彦（1678—）卒。 永瑆（—1823）、铁保（—1824）生。

乾隆十八年 （癸酉 1753）

三月，金农回杭州请丁敬为《冬心先生集》作序。

春，郑燮被劾罢官，返回扬州。

八月，《三希堂法帖》三十二卷刻成，共收入魏、晋、唐、宋、元、明书家134人书作835件，弘历为题“烟云尽态”四大字，又命在北海内筑“阅古楼”安置原帖刻石。

此年，高翔（1688—）卒。 孙星衍（—1818）生。

乾隆十九年 （甲戌 1754）

春，郑燮游杭州、湖州、绍兴等地。

夏，金农为卢见曾作《花卉册》。

此年，翁方纲、朱珪、卢文绍等奉旨缮写《文选》。纪昀、朱筠、王鸣盛、王昶、钱大昕成进士。

伊秉绶（—1815）生。

乾隆二十年 （乙亥 1755）

三月，两淮盐运使卢见曾在扬州首次举行虹桥修禊盛会，金农、郑燮等参加唱和。

冬，汪士慎携所作狂草过访金农，金农作诗记之。

此年，弘历命蒋溥、汪由敦、嵇璜等选辑内府所藏唐、宋、元名人书迹摹刻成《墨妙轩法帖》四卷，作为《三希堂法帖》之续。又命以自己所书刻成《敬胜斋帖》四十卷。李鱓始定居扬州竹西僧舍。

马曰琯（1688—）卒。

乾隆二十一年 （丙子 1756）

二月，郑燮在扬州组织酒会，与会者各出百钱作永日欢，黄慎、王文治等九人参加，郑燮因画《九畹兰花》记之。

九月，李方膺（1697—）卒。

此年，王文治随周煌出使琉球，册封琉球国王。刘墉任安徽学政。

华嵒（1682—）卒。

乾隆二十二年 （丁丑 1757）

正月，弘历再次南巡。

三月，卢见曾第二次在扬州举行虹桥修禊盛会，卢作诗四首，四方名士争相唱和者多达七千人，编成诗集三百多卷，金农、郑燮、汪士慎等均在参与之列。

是年，黄慎离开扬州返回福建老家。

乾隆二十三年 （戊寅 1758）

二月，郑燮为高凤翰题写墓碑“高南阜先生之墓”。

三月，丁敬在杭州刻“只寄得相思一点”印寄答金农。

此年，汪由敦（1692—）、牛运震（1706—）卒。

乾隆二十四年　（己卯　1759）

六月，金农在扬州作自画像寄丁敬，丁敬在杭州刻“寿道士印”寄答。

此年，翁方纲典试江西。纪昀典试山西。刘墉任江苏学政。

汪士慎（1686—）、励宗万（1705—）卒。钱泳（—1844）生。

乾隆二十五年　（庚辰　1760）

十月，颙琰（—1820）生。

此年，汪启淑辑成《飞鸿堂秦汉印存》。

毕沅、王文治成进士。

钮树玉（—1827）生。

乾隆二十六年　（辛巳　1761）

此年，弘历《清高宗御制诗二集》刊行，翁方纲参加缮写。

张惠言（—1802）生。

乾隆二十七年　（壬午　1762）

正月，弘历第三次南巡，金农作《拟进诗表》呈献。

此年，鄂弼辑元、明人书迹刻成《环香堂法帖》一卷。卢见曾重刻宋赵明诚《金石录》于扬州。翁方纲典试湖北。王文治充顺天乡试同考官。纪昀授福建学政。梁巘成举人。

李鱓（1686—）卒。

陈豫锺（—1806）、严可均（—1843）生。

乾隆二十八年　（癸未　1763）

九月，金农（1687—）卒于扬州。

此年，王文治充会试同考官。段玉裁与梁巘在北京定交，并请教笔法于梁。姚鼐、董诰成进士。

梁诗正（1679—）卒。

乾隆二十九年　（甲申　1764）

正月，阮元（—1849）生于扬州。

此年，翁方纲任广东学政。王文治授云南临安知府。

张问陶(—1814)生。

乾隆三十年 (乙酉 1765)

正月,弘历第四次南巡。

十二月,郑燮(1693—)卒。

此年,丁敬(1695—)卒。李遇孙(—1838以后)生。

乾隆三十二年 (丁亥 1767)

此年,吴德旋(—1840)、郭麟(—1831)生。

乾隆三十三年 (戊子 1768)

冬,翁方纲得苏轼书《嵩阳帖》。

此年,曾恒德辑历代名人书迹刻成《滋蕙堂墨宝》八卷。

陈鸿寿(—1822)、张廷济(—1848)生。

乾隆三十四年 (己丑 1769)

此年,弘历命重刻《淳化阁帖》,并逐卷自作跋文。

沈德潜(1673—)、董邦达(1699—)卒。李兆洛(—1841)生。

乾隆三十五年 (庚寅 1770)

此年,葛正笏辑历代名人书,穆大展摹刻成《仁聚堂法帖》八卷。朱筠充福建乡试主考官。

李宗瀚(—1832)生。

乾隆三十六年 (辛卯 1771)

此年,汪鸣珂辑历代名人书、王景桓镌刻成《澹虑堂墨刻》八卷。翁方纲刊印自著《粤东金石略》。朱筠迁安徽学政。毕沅授陕西布政使。王文治掌杭州西湖书院。董诰入值南书房。钱沣成进士。

英和(—1840)、朱为弼(—1840)生。

乾隆三十七年 (壬辰 1772)

此年,翁方纲在北京与罗聘定交,又在京与钱大昕研讨两汉金石。铁保成进士。

乾隆三十八年 (癸巳 1773)

二月,弘历下旨成立四库馆,命永瑢、刘统勋、纪昀等负责编纂

《四库全书》。

此年，毕沅擢陕西巡抚。翁方纲撰成并刊行《焦山鼎铭考》一卷。沈栻、孔继涑辑录张照书画题跋刻成《天瓶斋书画跋》。

吴荣光(—1843)、姚元之(—1852)生。

乾隆三十九年 (甲午 1774)

夏，翁方纲得见宋拓汉《夏承碑》吴山夫双勾本，并作跋。

此年，张道源辑历代名人书迹刻成《眠雲谷藏帖》四卷。王亶望辑米芾书迹刻成《清芬阁米帖》续刻、三刻、四刻共十八卷。王治岐于河北元氏县城外访得汉《祀三公山碑》。邓石如在安徽寿州结识梁巘。孙星衍、洪亮吉定交于南京钟山书院。

钱坫成举人。

乾隆四十年 (乙未 1775)

此年，刘墉授内阁学士，值文渊阁。

包世臣(—1855)、梁章钜(—1849)生。

乾隆四十二年 (丁酉 1777)

此年，宋思敬辑董其昌书迹、王凤仪镌刻成《传经堂法帖》四卷。翁方纲与黄易定交，并借得黄易藏汉《熹平石经》残字三段临习。其时，翁氏任职四库全书馆，专办金石篆隶音韵诸书。

戴震(1724—)卒。

乾隆四十三年 (戊戌 1778)

春，邓石如与程瑶田定交。

夏，翁方纲得见宋拓汉《夏承碑》王澍双勾本，并作跋。

八月，翁方纲邀蒋士铨、程晋芳等友人同观唐《王审知碑》拓本，并作跋。

此年，蓝嘉瓒于山东济宁掘出汉《郑固碑》。云南南宁县城南扬旗田出土晋《爨龙颜碑》。弘历命以《永乐大典》册后余纸分赐四库全书馆诸臣。桂馥撰成《续三十五举》。

乾隆四十四年 (己亥 1779)

春，翁方纲典试江南，撰《金陵访碑记》六卷。北还过东平，观汉《张迁碑》。

四月，胶东邑人李东琪于学宫掘得魏《胶东令王君庙门断碑》。

此年，弘历命以自己书迹刻成《怀旧诗帖》四卷。又命以内府所藏三种《兰亭序》及各家书兰亭诗刻成《兰亭八柱帖》八卷。张模摹刻米芾书迹成《贯经堂米帖》六卷。陕西华岳庙出土汉《华岳庙残碑阴》。翁方纲、洪亮吉、黄易、程晋芳、蒋士铨等在北京结“都门书社”。朱筠任福建学政。龚有融成举人。

乾隆四十五年 （庚子 1780）

二月，翁方纲在北京购得欧阳询《化度寺邕禅师塔铭》拓本。

此年，邓石如经梁巘介绍到南京梅镠家，遍临梅氏所藏三代秦汉金石拓本，书艺大进。居半年，又来扬州鬻书印，与程瑶田过从甚密。刘墉擢湖南巡抚。钱沣典试江西。武亿成进士。

乾隆四十六年 （辛丑 1781）

春，翁方纲迁国子监司业，拓《石鼓文》残字，撰《石鼓考》八卷。

四月，翁方纲得见宋赵子固旧藏《兰亭序》落水本。

秋，邓石如为毕兰泉刻“意与古会”印，毕氏回赠《瘗鹤铭》旧拓本。

此年，毕沅撰成并刊行《关中金石记》八卷。孙星衍、洪亮吉入毕沅幕中。

朱筠（1729—）卒。 赵之琛（—1860）、杨澥（—1850）、屠倬（—1828）生。

乾隆四十七年 （壬寅 1782）

七月，《四库全书》编纂完成。

秋，翁方纲得汉《刘熊碑》双勾本，并作考证。

冬，邓石如经程瑶田介绍与金榜定交，同时结识在金家教馆的张惠言。

此年，翁方纲跋朱彝尊旧藏汉《曹全碑》拓本。刘墉授工部尚

书，充上书房总师傅。

乾隆四十八年 （癸卯 1783）

九月，邓石如刻“江流有声断岸千尺”及“笔歌墨舞”二印赠毕兰泉。

十一月，翁方纲借临《澄清堂帖》残本。

此年，翁方纲充顺天乡试副考官。

冯登府（—1841）生。

乾隆五十年 （乙巳 1785）

此年，姚东樵摹刻历代名人书迹成《因宜堂法帖》八卷。弘历命以蒋衡所书《十三经》刊石立于太学，并御制序文。孙星衍于南京访得南梁《石井栏题记》。

林则徐（—1850）、郭尚先（—1832）生。

乾隆五十一年 （丙午 1786）

八月，黄易于山东嘉祥访得汉《武氏石阙铭》《武氏祠画像石》及《武斑碑》，即在原址建室保护，翁方纲为作《重立武氏祠石记》。

秋，翁方纲任江西学政。

此年，邓石如在歙县金榜家为张惠言作隶书《司马温公家仪》，为张琦作隶书《颜氏家训》，为金榜作隶书《韩愈石鼓歌》。

阮元、孙星衍、张惠言成举人。

乾隆五十二年 （丁未 1787）

此年，孔瑶山辑刻历代名人书迹成《瑶山法帖》六卷。姚东樵摹刻唐宋名人书迹成《唐宋八大家法书》。毕沅撰成并刊行《中州金石记》五卷。孙星衍成进士。

梁国治（1723—）、严长明（1731—）卒。

乾隆五十三年 （戊申 1788）

春，邓石如为罗聘刻“山中白雲”及“铁钩锁”二印，罗画梅相报。

此年，武亿撰成并刊行《偃师金石录》。

乾隆五十四年 （己酉 1789）

此年，毕沅辑历代名人书迹、钱泳摹刻成《经训堂法书》十二卷。翁方纲撰成并刊行《两汉金石记》于江西南昌。伊秉绶、阮元成进士。

乾隆五十五年 （庚戌 1790）

六月，邓石如应大学士曹文埴之邀赴北京，在京期间邓石如与刘墉等结识，深获赞赏。又与罗聘相遇京师，罗绘《登岱图》相赠，邓刻“写真不貌寻常人”印回报。

秋，翁方纲撰成并自书《宝晋斋研山考》。

此年，毕沅兼署湖北巡抚，刊印江声用篆书抄写的《释名疏证》。武亿撰成并刊行《金石三跋》。洪亮吉、桂馥、张问陶、邢澍、石韫玉成进士。

伊念曾（—1861）生。

乾隆五十六年 （辛亥 1791）

此年，邓石如因在北京受到翁方纲等人排挤，愤然离都，曹文埴为治装并介绍邓入两湖总督毕沅幕中。翁方纲授山东学政。武亿授山东博山知县。

周永年（1730—）卒。 达受（—1858）生。

乾隆五十七年 （壬子 1792）

三月，翁方纲在山东观汉《鲁峻碑》，并书跋于石顶之侧。

此年，洪亮吉授贵州学政。

姚配中（—1844）、龚自珍（—1841）生。

乾隆五十八年 （癸丑 1793）

五月，王杰、董诰、彭元瑞、阮元、那彦成等奉旨编纂《秘殿珠林》、《石渠宝笈》续编完成，阮元撰成《石渠随笔》。

六月，阮元授山东学政。

十月，黄易于山东曲阜访得汉《熹平残碑》。

冬，翁方纲得宋荦旧藏宋拓汉《西岳华山庙碑》长垣本。

此年，江秬香于山东任城访得晋《任城太守孙夫人碑》并移入县学。蒋和撰成《汉碑隶体举要》。邓石如自毕沅幕辞归，毕氏赠以千金买田购屋，并为制铁砚一方。江声用篆书抄写自著《尚书集注音疏》并刊印行世。英和、李宗瀚成进士。

巴慰祖(1744—)卒。

乾隆五十九年 （甲寅 1794)

夏，翁方纲得《琅邪台刻石》十三行拓本。

此年，汪辉祖辑清代名人书、冯鸣和等摹刻成《双节堂赠言》十卷、附录二卷。蒋和辑其祖蒋衡、父蒋骥及自撰书画论著刻成《蒋氏游艺秘录》。

嵇璜(1711—)、汪中(1745—)卒。

乾隆六十年 （乙卯 1795)

冬，阮元编纂《山左金石志》完成，调任浙江学政。翁方纲得汪士鋐《瘗鹤铭考》原稿刻本。

此年，蔡廷弼摹刻历代名人书迹成《太虚斋珍藏法帖》五卷。

钱沣(1740—)、蒋仁(1743—)卒。邓传密(—1870)生。

嘉庆元年 （丙辰 1796)

正月，邓石如在怀宁老家铁砚山房作楷书三十七字长联。

五月，阮元《山左金石志》刻成行世。

秋，邓石如再赴扬州，旋载双鹤归里。

此年，万承风辑刻黄庭坚书迹成《宋黄文节公法书》四卷。汪瀫摹刻王文治书迹成《快雨堂诗帖》二卷。歙县鲍氏摹刻钱泳临书成《钱泳缩临唐碑》三十二卷。翁方纲、伊秉绶等在北京集祀苏轼生日。武亿撰成并刊行《授堂金石文字续跋》。孙星衍授山东按察使。钱坫撰成并刊行《十六长乐堂古器款识考》。桂馥编成《缪篆分韵》六卷。

吴式芬(—1856)生。

嘉庆二年 （丁巳 1797)

八月，阮元摹刻“天一阁”藏宋拓《石鼓文》完成，置于杭州

府学。

此年，翁方纲借得宋赵子固旧藏《兰亭序》落水本，临摹十日并为之题跋。洪亮吉充上书房教习，教授皇子。阮元重刻宋薛尚功《历代钟鼎彝器款识法帖》。钱坫撰成并刊行《浣花拜石轩镜铭集录》。

毕沅（1730—）、王鸣盛（1722—）卒。

嘉庆三年 （戊午 1798）

此年，金棻等辑明代人书、冯瑜等摹刻成《清啸阁藏帖》八卷。河南安阳出土汉《子游残石》下截。徐方于安阳访得汉《元孙等字残石》。

袁枚（1716—）卒。

嘉庆四年 （己未 1799）

此年，秦震钧摹刻历代名人书成《三希堂法帖摹本》六卷。吴荣光、张惠言成进士。

弘历（1711—）、江声（1721—）、武亿（1745—）、罗聘（1733—）、汪启淑（1728—）卒。何绍基（—1873）、吴熙载（—1870）生。

嘉庆五年 （庚申 1800）

此年，陈韶摹刻刘墉、梁同书书迹成《刘梁合璧》四卷。翁方纲编成《苏斋唐碑选》。朱履贞撰成《书学捷要》。黄易撰成《小蓬莱阁金石文字》，钱大昕为作序、翁方纲为作题记并诗。

嘉庆六年 （辛酉 1801）

此年，秦震钧选辑历代名人书迹、汤铭摹刻成《寄畅园法帖》六卷。谢启昆撰成并刊行《粤西金石略》。

戴熙（—1860）、陈潮（—1835）生。

嘉庆七年 （壬戌 1802）

二月，孙星衍、邢澍撰成并刊行《寰宇访碑录》。

秋，包世臣得识邓石如于镇江，即向邓氏请教书法，邓刻“先生之风山高水长”印赠包氏。

此年，王曰旦辑恽寿平书迹、毛湘渠摹刻成《爱石山房刻石》一

卷。洪亮吉掌安徽旌德洋川书院。梁章钜成进士。

王文治(1730—)、黄易(1744—)、张惠言(1761—)卒。

嘉庆八年 (癸亥 1803)

八月,邓石如与钱鲁斯相识。

此年,韩是升摹刻清代名人书迹成《列真宝训》。唐作梅选辑赵孟頫、董其昌书迹,汤铭摹刻成《绿谿山庄法帖》四卷。翁方纲撰成《苏米斋兰亭考》八卷。张燕昌撰成《飞白录》。邓石如与包世臣再晤于扬州。

奚冈(1746—)卒。

嘉庆九年 (甲子 1804)

十一月,邓石如访李兆洛于阳湖辨志书塾,流连旬日。

此年,嘉庆帝颙琰命以成亲王永瑆书迹摹刻成《诒晋斋书》五卷。王望霖选辑明清人书迹、范圣传摹刻成《天香楼藏帖》八卷。阮元纂成并刊行《积古斋钟鼎彝器款识》。

刘墉(1719—)、钱大昕(1728—)卒。

嘉庆十年 (乙丑 1805)

十月,邓石如(1743—)卒于怀宁。

秋,王昶撰成《金石萃编》。

此年,谢希曾选辑历代名人书迹、高铁厂等摹刻成《契兰堂法帖》八卷。永瑆辑历代名人书迹、袁治摹刻成《诒晋斋法帖》四卷。孙铨辑永瑆书迹、陈景川摹刻成《寿石斋藏帖》四卷。刘环之奉旨选辑刘墉书迹、钱泳摹刻成《清爱堂石刻》四卷及《清爱堂墨刻》二卷。孙吴《天发神谶碑》毁于火。朱为弼、姚元之、李兆洛成进士。

纪昀(1724—)、桂馥(1736—)卒。

嘉庆十一年 (丙寅 1806)

六月,扬州太守伊秉绶请阮元重刻“天一阁”藏宋拓《石鼓文》置于扬州府学。

此年,铁保辑刻历代名人书迹成《人帖》四卷。江苏江都惠昭寺

出土汉《甘泉山刻石残字》。

钱坫(1744—)、王昶(1724—)、陈豫锺(1762—)卒。

嘉庆十二年　(丁卯　1807)

正月,阮元修扬州隋炀帝陵完毕,嘱伊秉绶书碑记之。

二月,阮元获西汉厉王胥冢二石于扬州甘泉山,嘱伊秉绶移置州署。

此年,汪榖选辑清代名人书迹、汤泽山摹刻成《试砚斋帖》四卷。刘恕摹刻宋代名人书迹成《宋贤六十五种》八卷。段玉裁撰成《说文解字注》三十卷。

嘉庆十三年　(戊辰　1808)

十月,段玉裁撰成《述笔法》一篇于娄东书院。

此年,孙铨选辑历代名人书迹刻成《寿石斋藏帖》四卷。董诰任会试主考官。包世臣成举人。

嘉庆十四年　(己巳　1809)

此年,英和选辑赵孟頫书、钱泳摹刻成《松雪斋法书》六卷。郭尚先成进士。

洪亮吉(1746—)卒。

嘉庆十六年　(辛未　1811)

六月,阮元编成《汉延熹西岳华山碑考》四卷。

此年,徐达源辑清代名人书迹刻成《紫藤花馆藏帖》四卷。江懋恬辑历代名人书迹、刘文奎等摹刻成《惕无咎斋藏帖》二卷。董诰再任会试主考官。林则徐成进士。

曾国藩(—1872)、莫友芝(—1871)、吴雲(—1883)生。

嘉庆十七年　(壬申　1812)

此年,周光纬选辑历代名人书迹、叶潮摹刻成《红蕉馆藏真》。钱泳摹刻历代名人书迹成《小清秘阁》十二卷。叶奕苞撰成《金石录补》及《金石续录》。

杨沂孙(—1881)生。

嘉庆十八年 （癸酉 1813）

此年，沈绮雲选辑、钱泳摹刻成《小楷集珍》八卷。翁方纲刊印自撰《苏米斋兰亭考》八卷。

陈介祺（—1884）、吴咨（—1858）、刘熙载（—1881）生。

嘉庆十九年 （甲戌 1814）

三月，钱泳访阮元于淮阴官署，阮元出示所撰《南北书派论》。

此年，黄定兰选辑明代人书、冯瑜摹刻成《甬上明人尺牍》二卷。王森文于陕西褒城石门访得汉《李禹通阁道摩崖》。

张问陶（1764—）、张燕昌（1738—）卒。

嘉庆二十年 （乙亥 1815）

此年，钱泳摹刻历代名人书迹成《写经堂帖》八卷，又摹刻蔡襄书迹成《福州帖》四卷。施秋水辑钱泳临书、钱泳摹刻成《问经堂帖》四卷。梁同书辑明清人书迹、冯瑜摹刻成《明人国朝尺牍》十卷。贝镛辑历代名人书迹、方雲裳等摹刻成《宝严集帖》五卷。叶梦龙辑历代名人书迹、谢雲生摹刻成《友石斋法帖》四卷。师亮辑历代名人书迹、钱泳摹刻成《秦邮帖》四卷。王日升辑清代名人书迹刻成《国朝名人小楷》四卷。吴修辑梁同书书迹、冯瑜摹刻成《青霞馆梁帖》六卷。英和辑刘墉书迹刻成《刘文清公手迹》四卷。黄湄辑黄庭坚书迹、钱泳摹刻成《黄文节公法书石刻》六卷。

梁同书（1723—）、伊秉绶（1754—）、姚鼐（1732—）、段玉裁（1735—）卒。

嘉庆二十一年 （丙子 1816）

六月，英和、吴其彦等奉旨纂修《秘殿珠林》《石渠宝笈》三编完成。

此年，钱泳摹刻赵孟頫书迹成《松雪斋法书墨刻》六卷。瑞元选辑铁保书迹刻成《惟清斋手临各家法书》四卷及续二卷。汤铭摹刻董其昌书迹成《如兰馆帖》四卷。福建巡抚王绍兰嘱钱泳重新摹刻南唐徐铉所临秦《碣石刻石》于焦山。

嘉庆二十二年 （丁丑 1817）

十月，翁方纲跋汉《刘熊碑》双勾残本。

此年，冯瑜摹刻梁同书书迹成《频罗庵法书》八卷（亦名《慕义堂梁帖》）。毛渐逵辑历代名人书迹刻成《餐霞阁法帖》五卷。山东邹县出土汉《莱子侯刻石》。包世臣与张琦同客京师，以书法相互切磋，包撰成《述书》上、中两篇。秋，包世臣离京至扬州，时姚配中初来扬州教馆，请教书法于包。

胡震（—1862）生。

嘉庆二十三年 （戊寅 1818）

此年，钱泳摹刻历代名人书迹成《吴兴帖》六卷及《述德堂帖》八卷，又摹刻自书临古成《攀雲阁帖》四集十六卷。巴光诰辑历代名人书迹、钱泳摹刻成《朴园藏帖》六卷。卓秉恬摹刻永瑆书迹成《快霁楼法书》四卷及《话雨楼法书》八卷。包世臣在扬州撰成《述书》下篇。

翁方纲（1733—）、孙星衍（1753—）、董诰（1740—）卒。钱松（—1860）生。

嘉庆二十四年 （己卯 1819）

此年，包世臣与张琦同客济南，得北朝碑版拓本甚多，撰成《历下笔谭》一篇。

杨岘（—1896）生。

嘉庆二十五年 （庚辰 1820）

此年，斌良辑历代名人书、钱泳摹刻成《抱冲斋石刻》十三卷。马锦选辑明清人书、冯瑜摹刻成《明人尺牍》四卷及《国朝尺牍》四卷。邓石如之子邓传密随李兆洛游粤，以邓石如刻印四方赠李，李为作《邓完白石如刻印诗》。冯登府成进士。

道光元年 （辛巳 1821）

此年，杨玉骐辑清人书、汪耀南摹刻成《瓣香楼近刻》四卷。金芝原辑历代名人书、方雲和摹刻成《蔬香馆法书》五卷。陕西郿县出土西周大盂鼎，鼎内铸有铭文 291 字。

俞樾(—1907)生。

道光二年 (壬午 1822)

此年，钱曰祥摹刻钱泳书迹成《述德堂枕中帖》。李遇孙撰成《金石学录》。

陈鸿寿(1768—)卒。

道光三年 (癸未 1823)

此年，会稽人杜春生于跳山访得汉摩崖《大吉买山地记》。

永瑆(1752—)卒。 张裕钊(—1894)生。

道光四年 (甲申 1824)

正月，包世臣撰成《国朝书品》。

此年，鲍漱芳辑历代名人书、党锡龄摹刻成《安素轩石刻》十七卷。吴公谨辑历代名人书迹刻成《养雲山馆法帖》四卷。李遇孙刊行《金石学录》。

铁保(1752—)卒。

道光五年 (乙酉 1825)

春，何绍基于济南购得北魏《张黑女墓志》孤本。

此年，洪瞻墉辑明清人书、梁琨摹刻成《倦舫法帖》八卷。胡钦三摹刻姜宸英书迹成《老易斋法书》四卷。

赵魏(1746—)卒。 胡澍(—1872)生。

道光六年 (丙戌 1826)

此年，吴修辑清人书、冯瑜等摹刻成《昭代名人尺牍》二十四卷。陈遵辑恽寿平书、陈贯霄摹刻成《味古斋恽帖》二卷。

徐三庚(—1890)生。

道光七年 (丁亥 1827)

冬，何绍基自跋郭尚先所赠吴《天发神谶碑》拓本。

此年，戴公望辑恽寿平书刻成《宝恽室帖》四卷。冯登府撰成《金石综例》。钮树玉(1760—)卒。

道光八年 (戊子 1828)

此年，张井辑苏轼书、钱泳摹刻成《澄鉴堂石刻》四卷。钱泳摹刻自书临古成《学古有获之斋帖》四卷。李兆洛辑邓石如书迹刻成《完白山人篆书帖》六卷。程士元辑傅山书、张有忠摹刻成《集雅园帖》二卷。

屠倬(1781—)卒。

道光九年 (己丑 1829)

七月，赵之谦(—1884)生于绍兴。

道光十年 (庚寅 1830)

此年，那彦成辑历代名人书、周玉堂摹刻成《莲池书院法帖》六卷。叶梦龙辑清人书、陈和兆摹刻成《风满楼集帖》六卷。吴荣光辑历代名人书迹刻成《筠清馆法帖》六卷。冯登府任宁波府学教授。

翁同龢(—1904)、蒲华(—1911)、潘祖荫(—1890)生。

道光十一年 (辛卯 1831)

此年，吴德旋撰成《初月楼论书随笔》。

吴荣光擢湖南巡抚。莫友芝、陈潮成举人。

郭麟(1767—)卒。

道光十二年 (壬辰 1832)

二月，何绍基随父何凌汉按试宁波，登范氏“天一阁”获观所藏碑帖拓本。

十一月，何绍基至焦山冒雪手拓《瘗鹤铭》残字。

此年，戴熙成进士。

李宗瀚(1770—)、郭尚先(1785—)卒。沈树镛(—1873)、王闿运(—1916)生。

道光十三年 (癸巳 1833)

春，何绍基寓杭州，与僧达受相过从，品评金石书画。

此年，马星恒于山东鱼台访得汉《文叔阳食堂记》。

道光十四年 (甲午 1834)

十月，何绍基在苏州拜访林则徐，讨论书法。

此年，李兆洛辑历代名人书、孔宪三摹刻成《辨志书塾帖》四卷、续刻一卷、补遗一卷。董恒辑历代名人书、方雲裳摹刻成《采真馆帖》四卷、续刻二卷。李遇孙刊行自撰《括苍金石志》。吴式芬成进士。

李文田(—1895)、陆心源(—1894)生。

道光十五年 (乙未 1835)

八月，何绍基在长沙应乡试中第一名，并访谒巡抚吴荣光，居抚署数日，获观吴氏所藏金石书画四百余件，并为题跋若干。

此年，叶元封辑明清人书、朱安山摹刻成《湖海阁藏帖》八卷。王养度摹刻历代名人书迹成《春草堂法帖》四卷。王寿康辑刘墉书、金兰堂摹刻成《曙海楼帖》四卷。王望霖辑明清人书迹摹刻成《天香楼续刻》二卷。萨湘舲于新疆访得汉《沙南侯获残石》。

陈潮(1801—)卒。 吴大澂(—1902)生。

道光十六年 (丙申 1836)

春，何绍基跋安岐所刻孙过庭《书谱》拓本。

此年，梁九章摹刻历代名人书迹成《寒香馆藏真帖》六卷。冯登府编成《浙江砖录》，阮元为作序。何绍基成进士。

道光十七年 (丁酉 1837)

十二月，何绍基在北京跋欧阳通《道因法师碑》旧拓本。

此年，万石君辑历代名人书、方文煦摹刻成《贮香馆小楷》六卷。翟云升编成并刊行《隶篇》。

张之洞(—1909)生。

道光十八年 (戊戌 1838)

五月，何绍基授翰林院编修。

此年，廖甡摹刻苏轼书迹成《观海堂苏帖》一卷。蔡载福辑清人书、胡裕摹刻成《荔香室石刻》二卷。刘喜海《清爱堂家藏钟鼎彝器款识》刻成。曾国藩成进士。

道光十九年 (己亥 1839)

八月，何绍基典试福建。

秋，何绍基在福州跋黄道周《榕坛问业》手稿册。

冬，何绍基访谒李兆洛于龙城书院。

此年，吴荣光辑历代名人书、郭子尧摹刻成《岳麓书院法帖》一卷。曹秋芳刻成《怀米山房吉金图》二卷。山东掖县出土晋《郛休碑》。包世臣任江西新喻知县。

杨守敬(—1915)生。

道光二十年　(庚子　1840)

此年，吴荣光撰成并刊行《筠清馆金石文字》。吴式芬辑成《双虞壶斋印存》。顾湘辑成《篆学琐著》十二册，收录历代篆书篆刻论著三十种。

吴德旋(1767—)、朱为弼(1771—)、英和(1771—)卒。胡镢(—1910)、任颐(—1896)生。

道光二十一年　(辛丑　1841)

此年，吴荣光撰成《辛丑销夏记》。

李兆洛(1769—)、冯登府(1783—)、龚自珍(1792—)卒。陆润庠(—1915)生。

道光二十二年　(壬寅　1842)

四月，何绍基在南京跋汉《司徒残碑》拓本。

冬，何绍基在北京跋智永《千字文》宋拓本及欧阳询《皇甫君碑》宋拓本。

此年，徐渭仁辑宋人书、詹文瑞等摹刻成《春辉堂石刻》二卷。钱萱辑刻清人书迹成《啸雲阁墨刻》四卷。

道光二十三年　(癸卯　1843)

此年，陕西长安出土魏《曹真残碑》。杨沂孙成举人。

严可均(1762—)、吴荣光(1773—)卒。

道光二十四年　(甲辰　1844)

夏，包世臣与姚配中晤于安徽旌德，姚以《立书法说》出示。

八月，何绍基任贵州乡试副考官。

此年，王锡龄辑刻清人书迹成《小竹里馆藏真帖》四卷。蔡世松辑历代名人书、钱祝三摹刻成《墨缘堂藏真》十二卷。徐渭仁重摹米芾书迹、胡裕刻成《英光堂帖》一卷。包世臣重新增补《国朝书品》。刘熙载成进士。

钱泳(1759—)、姚配中(1792—)卒。吴昌硕(—1927)、缪荃孙(—1919)生。

道光二十五年 (乙巳 1845)

春，何绍基在北京跋黄道周《手札册》。

除夕，何绍基在北京跋自藏汉《史晨后碑》宋拓本。

此年，蔡载福辑清人书、张辛摹刻成《国朝画家书》四卷。赵之谦始从沈霞西治金石学。陈介祺成进士。

王懿荣(—1900)生。

道光二十六年 (丙午 1846)

正月，何绍基在北京跋汉《刘熊碑》双钩本。

闰五月，何绍基在北京跋欧阳通《道因法师碑》。

此年，蒋光煦重摹米芾书迹、胡裕刻成《英光堂帖》一卷。张裕钊成举人。

道光二十七年 (丁未 1847)

秋，何绍基在北京跋《潘校官碑》。

此年，潘仕成辑刻历代名人书迹成《海山仙馆藏真》十六卷。赵起辑恽寿平书、钱雨若等摹刻成《约园藏墨》二卷。叶应旸辑刻历代名人书迹成《耕霞溪馆法帖》四卷。河北元氏县知县刘宝楠于县西北访得汉《封龙山颂》，碑石旋于运输途中断裂为二。

道光二十八年 (戊申 1848)

此年，潘正炜辑历代名人书、杨万年摹刻成《听帆楼法帖》六卷。

张廷济(1768—)卒。

道光二十九年　（己酉　1849）

八月，何绍基典试广东。

十月，阮元（1764—）卒于扬州，谥文达。

十一月，何绍基跋《玉版洛神赋十三行》拓本。

此年，刘康辑历代名人书、汪蔚等摹刻成《红豆山馆法帖》十卷。潘仕成辑刻历代名人书迹成《海山仙馆藏真续刻》十六卷。张祥河辑刻宋明人书迹成《终南山馆石刻》。

梁章钜（1775—）卒。

张祖翼（—1917）、黄士陵（—1908）、叶昌炽（—1917）生。

道光三十年　（庚戌　1850）

六月，何绍基奉母柩南归，于杭州慈仁寺与僧达受鉴赏讨论金石书画五六十日。

此年，瑛桂辑苏轼书、仇和摹刻成《东坡苏公帖》三卷。刘霏辑傅山书、李其芳摹刻成《尊颉堂帖》四卷。陕西岐山出土西周毛公鼎，上有铭文497字。俞樾成进士。

杨澥（1781—）、林则徐（1785—）卒。沈曾植（—1922）、高邕（—1921）、盛昱（—1900）生。

咸丰二年　（壬子　1852）

七月，何绍基在北京跋李邕《麓山寺碑》旧拓本。

八月，何绍基授四川学政。

此年，伍葆恒辑历代名人书、郭子尧摹刻成《南雪斋藏真》十二卷。朱和羹撰成《临池心解》。浙江余姚客星山出土汉《三老讳字忌日记》。赵之谦入缪承梓幕中，与胡澍过从甚密，切磋书艺、学问。潘祖荫成进士。

姚元之（1773—）卒。

咸丰三年　（癸丑　1853）

此年，潘仕成辑刻历代名人书迹成《海山仙馆摹古》十二卷。蔡锡恭辑清人书、张辛等摹刻成《醉经阁分书汇刻》八卷。

刘喜海(?—)卒。

咸丰五年 (乙卯 1855)

五月,何绍基以条陈时事被罢官。

冬,何绍基游西安,遍观昭陵诸碑。

此年,俞樾授河南学政。杨岘成举人。

包世臣(1775—)卒。

咸丰六年 (丙辰 1856)

五月,何绍基至江苏兴化,寓吴雲行馆,遍观所藏金石书画。

六月,何绍基应山东巡抚崇恩之聘任济南泺源书院主讲。

冬,何绍基于济南灵岩山鲁班洞访得李邕《灵岩寺碑》残石。

此年,吴雲撰成并刊行《二百兰亭斋藏金石记》。翁同龢成进士。

吴式芬(1796—)卒。伊立勋(—1941)、郑文焯(—1918)生。

咸丰七年 (丁巳 1857)

冬,何绍基跋自藏北魏《张黑女墓志》。

此年,潘仕成辑刻历代名人书迹成《海山仙馆藏真三刻》十六卷。

朱孝臧(—1931)、刘鹗(—1909)生。

咸丰八年 (戊午 1858)

春,何绍基在苏州跋欧阳询《虞恭公碑》宋拓本,又获李邕《法华寺碑》宋拓本,携回济南亲自勾摹,令仆人陈芝翻刻一石。

此年,金以诚辑刻明人书迹成《人帖续刻》一卷。

达受(1791—)、吴咨(1813—)卒。康有为(—1927)生。

咸丰九年 (己未 1859)

正月,何绍基自跋重刻李邕《法华寺碑》于泺源书院。

此年,何绍基访得汉《衡方碑》在汶上县田野中,遂嘱县令移至学宫,并精拓四本。李文田成进士。赵之谦、胡澍、沈树镛成举人。

咸丰十年 (庚申 1860)

此年，戴熙（1801—）、钱松（1818—）、赵之琛（1781—）卒。郑孝胥（—1938）生。

咸丰十一年 （辛酉 1861）

二月，何绍基至长沙任城南书院主讲。

春，赵之谦避乱于浙江永嘉、瑞安，结识江湜，始撰《章安杂说》。

此年，张穆重刻颜真卿书迹成《忠义堂帖》一卷。

伊念曾（1790—）卒。端方（—1911）、曾熙（—1930）生。

同治元年 （壬戌 1862）

此年，赵之谦与魏锡曾定交于福建。杨守敬成举人。

胡震（1817—）卒。

同治二年 （癸亥 1863）

九月，赵之谦在北京辑成《二金蝶堂双勾汉刻十种》。其时，沈树镛、胡澍、魏锡曾亦同聚京师，四人在一起研究考证金石，晨夕无间。

十月，魏锡曾访吴熙载于泰州，辑吴熙载印稿成，赵之谦为作序，吴为赵刻“赵之谦”“二金蝶堂”两印。

此年，魏锡曾为赵之谦辑成《二金蝶堂印谱》。张之洞成进士。

齐璜（—1957）生。

同治三年 （甲子 1864）

冬，何绍基游南京、扬州、镇江等地。

此年，王寿康辑历代名人书迹刻成《兰言室藏帖》四卷。秦祖永撰成《桐荫论画》。赵之谦撰成《补寰宇访碑录》及《六朝别字记》。吴雲辑成《二百兰亭斋古铜印存》，何绍基、吴熙载分别为题签。李文田入值南书房。

黄宾虹（—1955）生。

同治四年 （乙丑 1865）

春，何绍基至苏州，寓吴雲“两罍轩”，跋吴氏所藏李邕《麓山寺

碑》宋拓本、颜真卿《争座位帖》宋拓本。

五月，胡澍离京，翁同龢、潘祖荫、赵之谦、沈树镛、李文田等为其饯行。

冬，赵之谦归绍兴，与魏锡曾同游禹陵。

此年，潘仕成辑刻清人书迹成《尺素遗芬》四卷，又辑刻宋人书迹成《宋四大家墨宝》六卷。赵之谦在北京应礼部试，考取誊录。

同治五年 （丙寅　1866）

此年，潘仕成辑历代名人临《兰亭序》、邓焕平摹刻成《海山仙馆禊叙》一卷。

罗振玉(—1940)生。

同治六年 （丁卯　1867）

秋，赵之谦在北京撰《国朝汉学师承续记》未竟。

此年，马准辑明清人书、傅荣摹刻成《昭潭名人法帖》四卷。

李瑞清(—1920)生。

同治七年 （戊辰　1868）

此年，周星莲撰成《临池管见》。俞樾始主持杭州诂经精舍。吴大澂成进士。

王世镗(—1933)生。

同治八年 （己巳　1869）

正月，赵之谦在北京撰成《勇庐闲诘》。

此年，章炳麟(—1936)生。

同治九年 （庚午　1870）

六月，何绍基在苏州与沈树镛相晤。

此年，宫本昂等于山东平邑访得汉《麃孝禹碑》。李文田授江西学政。

吴熙载(1799—)、邓传密(1795—)卒。

同治十年 （辛未　1871）

七月，王闿运离京回湘，赵之谦为刻名印相赠。

此年，李鹤年辑明清人书、黄履中摹刻成《敬和堂藏帖》八卷。

莫友芝(1811—)卒。

同治十一年 (壬申 1872)

秋，赵之谦以国史馆誊录议叙知县，分派江西纂修《江西通志》。

此年，吴雲撰成《两罍轩彝器图释》。潘祖荫撰成并刊行《攀古楼彝器款识》。李文田在南昌获汉《西岳华山庙碑》拓本，赵之谦为双勾补缺96字。吴大澂授陕甘学政。吴昌硕游历杭州、上海、苏州等地寻师访友，先后结识俞樾、杨岘、任颐、潘祖荫、吴雲、吴大澂等，获观诸人收藏，眼界大开，受益良多。

曾国藩(1811—)、胡澍(1825—)卒。易孺(—1941)、刘春霖(—?)生。

同治十二年 (癸酉 1873)

春，刘熙载撰成并刊行《艺概》六卷。

七月，何绍基(1799—)卒于苏州。

此年，杨岘撰成《迟鸿轩所见书画录》。李玉棻撰成《欧钵罗室书画过目考》。张裕钊主讲于南京凤池书院。

沈树镛(1832—)卒。梁启超(—1928)生。

同治十三年 (甲戌 1874)

此年，李若昌辑刻历代名人书迹成《盼雲轩鉴定真迹》六卷。陆增祥校订并刊行。陆耀遹著《金石续编》。陆润庠成进士。

光绪元年 (乙亥 1875)

此年，光熙摹刻颜真卿书迹成《忠义堂颜书》四卷。汪鋆撰成《十二砚斋金石过眼录》。山东曲阜出土汉《阳嘉残石》。郑文焯成举人。

光绪二年 (丙子 1876)

夏，吴雲修订并拓行《二百兰亭斋古铜印存》。

此年，吴大澂访杨沂孙于常熟。缪荃孙成进士。

陈衡恪(—1923)、王襄(—1965)生。

光绪三年 （丁丑 1877）

此年，潘存、杨守敬纂成《楷法溯源》。盛昱成进士。

光绪四年 （戊寅 1878）

此年，李吉寿辑明清人书、周典等摹刻成《梅花馆扇帖》四卷。赵之谦权知江西鄱阳县。

光绪五年 （己卯 1879）

此年，新疆天山南路赛里木城东北发现汉《龟兹将军刘平国摩崖》，不久即被当地居民凿毁。

光绪六年 （庚辰 1880）

四月，杨守敬到达日本，携去汉魏隋唐碑刻拓本一万数千种，引起日本书法界极大关注。

此年，孔广陶辑刻历代名人书迹成《岳雪楼鉴真法帖》十二卷。沈曾植、王懿荣成进士。

光绪七年 （辛巳 1881）

此年，葛金烺撰成《爱日吟庐书画录》。赵之谦权知江西奉新县。

杨沂孙（1812—）、魏锡曾、刘熙载（1813—）卒。

光绪八年 （壬午 1882）

此年，陆心源辑历代名人书迹、胡钁摹刻成《穰梨馆历代名人法书》八卷。端方、郑孝胥成举人。

光绪九年 （癸未 1883）

冬，赵之谦权知江西南城县。

此年，顾文彬辑刻历代名人书迹成《过雲楼藏帖》八卷。张裕钊主讲于保定莲池书院。朱孝臧成进士。

吴雲（1811—）卒。

光绪十年 （甲申 1884）

十月，赵之谦（1829—）卒于江西南城官舍。

此年，罗振玉撰成《读碑小笺》。吴大澂撰成《说文古籀补》。盛

昱擢国子监祭酒。

陈介祺(1813—)卒。

光绪十一年 (乙酉 1885)

八月,黄士陵入北京国子监习金石学。

此年,罗振鋆辑成《碑别字》。罗振玉撰成《金石萃编校字记》及《寰宇访碑录校议》。

光绪十二年 (丙戌 1886)

一月,日本书家秋山碧城来上海,先后拜徐三庚和蒲华为师学习书法篆刻。

此年,陆心源撰成并刊行《金石学录补》。吴大澂撰成《憙斋集古录》《恒轩所见所藏吉金录》,并刊行篆书《孝经》《论语》。

光绪十三年 (丁亥 1887)

四月,日本书家宫岛诠士入保定莲池书院从师于张裕钊。

此年,廷俊辑清人书、胡钁摹刻成《且静坐室集墨》四卷。黄士陵应两广总督张之洞、广东巡抚吴大澂之邀赴广州入广雅书局校书堂。

光绪十四年 (戊子 1888)

此年,吴大澂辑成并拓行《十六金符斋印存》。陆心源重刻宋陈思《宝刻丛编》。山东曲阜出土汉《阳三老石堂画像题字》。

光绪十五年 (己丑 1889)

十月,徐三庚的日本弟子秋山碧城离华回国,徐三庚为书文凭一纸。

十二月,康有为撰成《广艺舟双楫》。

此年,王懿荣撰成并刊行《汉石存目》。张裕钊主讲于武昌江汉书院。叶昌炽成进士。

光绪十六年 (庚寅 1890)

此年,姚觐元摹刻林则徐书迹成《林文忠公手札》八卷。陆心源撰成并刊行《吴兴金石记》。陕西扶风出土西周大克鼎,上有铭文

290字，同时出土小克鼎、克钟等亦皆有铭文。洛阳出土北魏《韩显宗墓志》。

潘祖荫(1830—)、徐三庚(1826—)卒。

光绪十七年 (辛卯 1891)

三月，日本书家日下部鸣鹤来华游历，结识俞樾、吴大澂、杨岘、吴昌硕等。

八月，陆心源辑成并刊行《千甓亭古砖图释》。

此年，康有为《广艺舟双楫》刊印行世。张裕钊主讲于襄阳鹿门书院。

光绪十八年 (壬辰 1892)

此年，杨守敬辑历代名人书迹刻成《邻苏园法帖》八卷，又为杨寿昌辑苏轼书、刘维善摹刻成《景苏园帖》六卷。陆心源撰成并刊行《穰梨馆过眼录》。

光绪十九年 (癸巳 1893)

此年，王懿荣充河南乡试主考官。罗振玉撰成《再续访碑录》。山东沂水出土汉《永元刻石》，莒县出土汉《宋伯望买田记》。

光绪二十年 (甲午 1894)

一月，张裕钊(1823—)卒于西安。

此年，张丙炎摹刻宋人书迹成《秦邮续帖》二卷。吴大澂率军参加中日战事，吴昌硕随军出征。

陆心源(1834—)卒。

光绪二十一年 (乙未 1895)

此年，王懿荣授国子监祭酒，入值南书房。李瑞清成进士。

李文田(1834—)卒。

光绪二十二年 (丙申 1896)

此年，河南洛阳出土魏《三体石经》残石。

杨岘(1819—)、任颐(1840—)卒。

光绪二十五年 (己亥 1899)

秋，山东商人范维卿携带甲骨来北京，国子监祭酒王懿荣首先认定甲骨文并重金收购。

十一月，吴昌硕被保举任江苏安东知县，一个月后即辞官。

光绪二十六年 （庚子 1900）

五月，道士王圆箓在甘肃敦煌鸣沙山千佛洞发现藏经秘室，内有大量经卷文书，其中包括唐拓唐太宗《温泉铭》、欧阳询《化度寺邕禅师塔铭》、柳公权《金刚经》等珍贵拓本。

此年，张丙炎摹刻包世臣书迹成《小倦游阁法帖》。吴隐摹刻明清人书迹成《古今楹联汇刻》十二卷。严信厚辑历代名人书、吴隐等摹刻成《小长芦馆集帖》十二卷。河南修武县出土汉《池阳令张君残碑》。

王懿荣（1845—）、盛昱（1850—）卒。

光绪二十七年 （辛丑 1901）

一月，英国人斯坦因在新疆尼雅古城遗址获得晋代简牍四十多枚。

三月，瑞典人斯文·赫定在新疆罗布泊楼兰遗址发掘得一百二十多枚汉文简牍及三十多件残纸文书。

九月，云南昭通出土汉《孟孝琚残碑》。

十一月，叶昌炽撰成《语石》十卷。

此年，罗振玉辑成并刊行《碑别字补》。

光绪二十八年 （壬寅 1902）

秋，黄士陵至武昌入湖北巡抚端方幕。

此年，吴大澂（1835—）卒。

光绪二十九年 （癸卯 1903）

此年，黄自元辑明人书迹刻成《明贤诗册》四卷。徐德立辑赵孟頫书、尹砺夫摹刻成《橘隐园赵帖》四卷。刘鹗选甲骨文拓片一千多枚辑成《铁雲藏龟》并刊行于世，是为第一部著录甲骨文的专著。端方撰成并刊行《陶斋藏石目》。曾熙成进士。

光绪三十年 （甲辰　1904）

此年，吴隐、丁仁、叶为铭、王禔等买地于杭州孤山，创立西泠印社，并推吴昌硕为社长。刘春霖成进士。

翁同龢(1830—)卒。

光绪三十二年 （丙午　1906）

此年，徐德立辑摹唐碑六种、尹砺夫镌刻成《石耕山房法帖》六卷。缪荃孙撰成《艺风堂金石文字目》，王先谦刊行于湖南。刘鹗得北魏《崔敬邕墓志》旧拓本，招王孝禹、方若、罗振玉同观于北京，各题名册尾。

光绪三十三年 （丁未　1907）

三月，英国人斯坦因在甘肃敦煌附近疏勒河流域获得汉代简牍七百多枚，随后又到敦煌莫高窟，从道士王圆箓手中骗走大量经卷文书及碑拓。

此年，震钧撰成《国朝书人辑略》。

俞樾(1821—)卒。

光绪三十四年 （戊申　1908）

此年，端方撰成并刊行《陶斋吉金录》。罗振玉撰成《昭陵碑录》三卷。山东东平出土汉《张表造虎函记》，峄县出土汉《杜临为父作封刻石》。

黄士陵(1849—)卒。

宣统元年 （己酉　1909）

四月，日本大谷考察队的橘瑞超在新疆罗布泊海头古城遗址发现《李柏文书》等残纸三十九件及木简若干。

此年，叶昌炽《语石》刊行于世。端方撰成并刊行《陶斋藏石记》及《陶斋藏印》。河南洛阳出土晋《武威将军魏雏柩铭》。

张之洞(1837—)、刘鹗(1857—)卒。

宣统三年 （辛亥　1911）

八月，武昌起义爆发，全国各地纷纷响应，清政权迅速瓦解

崩溃。

此年，邓实、黄宾虹开始编纂《美术丛书》，由神州国光社陆续刊行。叶德辉撰成《游艺卮言》。陕西西安出土汉《朝侯小子残碑》。湖北襄阳出土梁《程虔墓志》。河南洛阳出土北魏《侯夫人墓志》。

蒲华（1830—）、端方（1861—）卒。

主要参考文献

《清史稿》 (清)赵尔巽等　中华书局　1976 年

《清代人物传稿》　中华书局

《清代名人传略》 [美]A·W·恒慕义主编　青海人民出版社　1995 年

《洪业——清朝开国史》 [美]魏斐德　江苏人民出版社　1992 年

《从理学到朴学——中华帝国晚期思想与社会变化面面观》 [美]艾尔曼　江苏人民出版社　1995 年

《明清徽商与淮扬社会变迁》　王振忠　生活·读书·新知三联书店　1996 年

《中国学术史讲话》　杨东莼　岳麓书社　1986 年

《中国甲骨学史》　吴浩坤、潘悠　上海人民出版社　1985 年

《中国简牍学综论》　郑有国　华东师范大学出版社　1989 年

《中国古代书院发展史》　白新良　天津大学出版社　1995 年

《北游录》 (清)谈迁　中华书局　1960 年

《池北偶谈》 (清)王士禛　中华书局　1982 年

《古夫于亭杂录》 (清)王士禛　中华书局　1988 年

《分甘馀话》 (清)王士禛　中华书局　1989 年

《柳南随笔　续笔》 (清)王应奎　中华书局　1983 年

《庸闲斋笔记》 (清)陈其元　中华书局　1989 年

《郎潜纪闻初笔　二笔　三笔》 (清)陈康祺　中华书局　1984 年

《郎潜纪闻四笔》 (清)陈康祺　中华书局　1990 年

《啸亭杂录》 (清)昭梿　中华书局　1980 年

《熙朝新语》 (清)余金 上海古籍书店 1983年
《小沧浪笔谈》 (清)阮元 商务印书馆 1936年
《汉学师承记 宋学渊源记》 (清)江藩 上海书店 1983年
《扬州画舫录》 (清)李斗 江苏广陵古籍刻印社 1984年
《巢林笔谈》 (清)龚炜 中华书局 1981年
《曾国藩教子书》 钟叔河编 岳麓书社 1986年
《春在堂随笔》 (清)俞樾 江苏人民出版社 1984年
《章安杂说》 (清)赵之谦 上海人民美术出版社 1989年
《清稗类钞选(文学、艺术、戏剧、音乐)》 (清)徐珂 书目文献出版社 1984年
《清稗类钞选(著述、鉴赏)》 (清)徐珂 书目文献出版社 1984年
《草堂之灵》 (清)杨钧 岳麓书社 1985年
《石屋馀瀋》 马叙伦 上海书店 1984年
《石屋续瀋》 马叙伦 上海书店 1984年

《历代名人年谱》 吴荣光 上海书店 1989年
《宋元明清书画家年表》 郭味渠 人民美术出版社 1982年
《吴梅村年谱》 冯其庸、叶君远 江苏古籍出版社 1990年
《阎若璩年谱》 张穆 中华书局 1994年
《阮元年谱》 张鉴等 中华书局 1995年
《扬州八怪年谱(上)》 江苏美术出版社 1990年
《扬州八怪年谱(下)》 江苏美术出版社 1993年
《中国印学年表》 韩天衡 上海书画出版社 1993年
《汉华山碑题跋年表》 施安昌 文物出版社 1997年

《霜红龛集》 (清)傅山 山西人民出版社 1985年
《顾亭林诗文集》 (清)顾炎武 中华书局 1983年
《归庄集》 (清)归庄 上海古籍出版社 1984年

《赖古堂集》（清）周亮工　上海古籍出版社　1979年
《潜研堂集》（清）钱大昕　上海古籍出版社　1989年
《扬州八怪诗文集》　江苏美术出版社　1985年
《扬州八怪诗文集（第二集）》　江苏美术出版社　1987年
《冬心先生集》（清）金农　上海古籍出版社　1979年
《郑板桥集》（清）郑燮　上海古籍出版社　1979年
《惜抱轩全集》（清）姚鼐　中国书店　1991年
《龚定盦全集类编》（清）龚自珍　中国书店　1991年
《何绍基诗文集》（清）何绍基　岳麓书社　1992年

《美术丛书》　黄宾虹、邓实编　江苏古籍出版社　1986年
《历代书法论文选》　上海书画出版社　1979年
《历代书法论文选续编》　崔尔平编　上海书画出版社　1993年
《明清书法论文选》　崔尔平编　上海书店出版社　1994年
《书法正传》（清）冯武　上海书画出版社　1985年
《汉谿书法通解》（清）戈守智　上海书画出版社　1986年
《承晋斋积闻录》（清）梁巘　上海书画出版社　1984年
《履园丛话》（清）钱泳　中国书店　1991年
《快雨堂题跋》（清）王文治　广智书局
《杨守敬平碑平帖记》（清）杨守敬　文物出版社　1990年
《学书迩言》（清）杨守敬　文物出版社　1982年
《艺舟双楫》（清）包世臣　商务印书馆　1939年
《广艺舟双楫注》（清）康有为著　崔尔平注　上海书画出版社　1981年
《书林藻鉴　书林纪事》　马宗霍　文物出版社　1984年
《历代笔记书论汇编》　华人德主编　江苏教育出版社　1996年

《中国书法简论》　潘伯鹰　上海人民美术出版社　1981年
《沙孟海论书丛稿》　沙孟海　上海书画出版社　1987年

《启功丛稿》 启功 中华书局 1981年
《中国书法全集61·王铎一》 刘正成主编、高文龙分卷主编 荣宝斋 1993年
《中国书法全集62·王铎二》 刘正成主编、高文龙分卷主编 荣宝斋 1993年
《中国书法全集63·傅山》 刘正成主编 林鹏、姚国瑾分卷主编 荣宝斋 1996年
《丹崖书论》 林鹏 山西人民出版社 1989年
《扬州八怪考辨集》 薛永年编 江苏美术出版社 1992年
《邓石如研究资料》 穆孝天、许佳琼 人民美术出版社 1988年
《中国书法全集70·何绍基》 刘正成主编、梅墨生分卷主编 荣宝斋 1994年
《中国书法全集78·康有为、梁启超、罗振玉、郑孝胥》 刘正成主编 王澄、李义兴分卷主编 荣宝斋 1993年
《中日书法史论研讨会论文集》 文物出版社 1994年

《金石学》 朱剑心 文物出版社 1981年
《金石萃编》 (清)王昶 中国书店 1985年
《寰宇访碑录》 孙星衍、邢澍 中华书局 1985年
《语石 语石异同评》 (清)叶昌炽著 柯昌泗评 中华书局 1994年
《云南古代石刻丛考》 孙太初 文物出版社 1983年
《增补校碑随笔》 (清)方若著 王壮弘补 上海书画出版社 1981年
《印学论谈》 西泠印社出版社 1993年
《国宝沉浮录——故宫散佚书画见闻考略》 杨仁恺 上海人民美术出版社 1991年
《帖学举要》 王壮弘 上海书画出版社 1987年
《书画书录解题》 余绍宋 浙江人民出版社 1982年
《中国书法理论史》 [日]中田勇次郎著 卢永璘译 天津古籍出版社

1987 年
《中国造纸技术史稿》 潘吉星 文物出版社 1979 年
《明清名家书法大成》 上海书画出版社 1994 年
《小莽苍苍斋藏清代学者法书选集》 文物出版社 1995 年

《清代的碑学》 华人德 香港《书谱》总第 66 期(1985 年 10 月)
《论长锋羊毫》 华人德 《中国书法》1995 年第 5 期
《清代的馆阁体书法》 王玉池 《书法丛刊》第 22 辑
《一六六零、七零年代山西的学术圈对傅山书法的影响》 白谦慎 未刊本
《清初金石学的复兴对八大山人晚年书风的影响》 白谦慎 台湾《故宫学术月刊》第十二卷第三期
《王铎及清初北方鉴藏家》 傅申 《朵云》1991 年第 1 期
《郑簠年谱》 胡艺 《书法研究》1990 年第 2 期
《翁方纲年表》 童一鸣 《书法研究》1996 年第 1 期
《赵之谦的生平》 赵而昌 《朵云》第 7 集
《忆沈寐叟师》 王蘧常 《书法》1985 年第 4 期